Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945

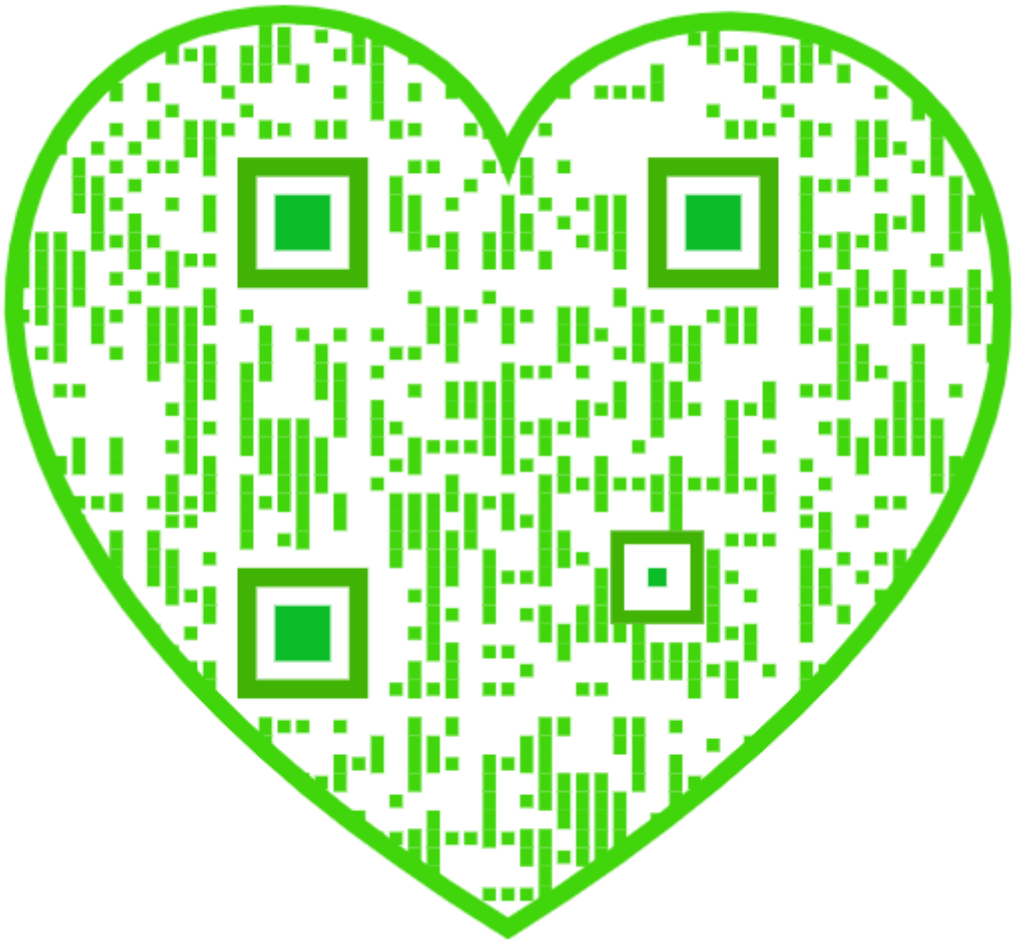
R.L.K. Fokkema

bron
Redbad Fokkema, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*. De Arbeiderspers, Amsterdam / Antwerpen 1999

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/fokk008aand01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Voor Henny, sine qua non

Vooraf

Op een zondagmiddag in het najaar van 1954 luisterde ik naar een radioverslag van de voetbalwedstrijd Holland-België. Bij de rust greep ik in de krantenbak, maar ik viste een tijdschrift op met de naam *Maatstaf*. Ik bladerde erin en werd getroffen door gedichten van Lucebert en Remco Campert. Een van de volgende dagen ging ik naar de boekhandel om nadere inlichtingen. De jongste bediende ried mij *Atonaal*, dat in 1951 door Simon Vinkenoog samengesteld was, niet onmiddellijk te kopen, maar de bloemlezing eerst van hem te lenen. Een week of wat later besteedde ik mijn zakgeld niet aan *Atonaal*, maar aan *Nieuwe griffels schone leien*. Dankzij Paul Rodenko, de samensteller ervan, blijk ik mij voor f1,45 op 3 november 1954 een begin van inzicht verschaft te hebben in de modernistische traditie van de Nederlandse poëzie.

De ontdekking voerde mij weg van het voetbalveld en leidde mij als het ware uit het Koninkrijk der Nederlanden naar de Republiek der Letteren. Achteraf bekeken is deze wending niet zo vreemd. In de vroege dagen van mijn jeugd hoorde ik dagelijks uit de bijbel voorlezen - een werkelijkheid in verzorgde taal zonder bewust ervaren relatie met mijn realiteit - en hoorde ik wekelijks op zondag het klankrijke Fries, bij ons thuis de sacrale taal. De poëzie der experimentelen sloot hierbij aan. Ik kende immers de klankrijke onbegrijpelijkheid, zodat Elburgs mededeling in *Atonaal*, ‘Begrijpelijkheid van poëzie is niet alles, verstaanbaarheid wel’, mij als een vertrouwd geluid voorkwam. Ik herinner mij nog mijn wanhopige pogingen rationeel te begrijpen wat ik intuïtief meende aan te voelen en ik hoor mijn jongste zusje nog zeggen: ‘Hij leest boekjes die hij niet begrijpt.’ Met instemming las ik wat T.S. Eliot schreef: ‘Genuine poetry can communicate before it is understood’ en: ‘the Spirit killeth, the Letter giveth life.’

Toen in 1979 *De hazen en andere gedichten* van Ed Leeflang verscheen,

realiseerde ik me dat ik me in dezelfde positie bevonden had als een fragment van zijn ‘Van poëzie’ uitdrukt.

> De nachten leken hoger en de dichters groot.
> Over je eigen ziel had je meer goeds gelezen
> dan kon worden doorgrond of afgewezen.
> Je moest nog leven, wat belezenheid
> je eigenlijk verhinderde, ja verbood.

Ook dit inzicht heeft een rol gespeeld bij het schrijven van *Aan de mond van al die rivieren*. Het maakte mij ervan bewust dat het me niet gaat om poëzie te zien in tegenstelling tot de werkelijkheid, maar als een poging tot symbiose van woord en wereld.

‘Er zijn een menigte “gezichtshoeken”, alle min of meer aannemelijk, van waaruit een samenvatting mogelijk wordt, en het ligt vermoedelijk enkel aan het toeval van iemands aanleg en ontwikkeling, van welken hoek uit hij de dingen des levens pleegt te bekijken,’ schreef Frans Coenen in de inleiding op zijn *Studiën van de Tachtiger Beweging* (1924). Hoeveel temeer geldt dit heden ten dage, dacht ik bij de voorbereiding van dit boek. In deze geschiedenis van de poëzie sinds 1945 heb ik de Vijftigers als uitgangspunt en ijkpunt genomen.

Eerst laat ik zien hoe het literair-idealistische klimaat in Nederland twee wereldoorlogen heeft overleefd, maar met het optreden van ‘De Experimentele Groep in Holland’ in 1948 een geduchte aanval te verduren kreeg. Ik ga in op de Beweging van Vijftig en de contemporaine reacties en vertel wat volgende generaties er tegenover hebben gesteld.

Ik heb mij hierbij laten leiden door de gedachte dat het aloude debat over de verhouding van idealisme en realisme sinds de Tweede Wereldoorlog in toenemende mate veranderd is in een discussie over de relatie van taal en werkelijkheid. In de loop der jaren is in de Nederlandse poëzie een waterscheiding ontstaan tussen dichters die poëzie opvatten als grensverleggend taalonderzoek en dichters die hun onderzoek meer richten op de werkelijkheid. Vervolgens stel ik de vraag of deze voorstelling van zaken ook gezien kan worden in het licht van het postmodernisme, dat - in te-

genstelling tot het modernisme - afziet van de idealistische, eenheidscheppende verhalen en de verbrokkelde werkelijkheid van alledag als gegeven accepteert.

Na ‘Van kwade reuk tot wierook’ herneem ik de geschiedenis op andere wijze en vergelijk ik de poëzie met een laboratorium, waarin dichters met behulp van de verbeelding een realiteit in woorden construeren, verkenningen doen naar menselijk gedrag, een literaire identiteit opbouwen en zich bezinnen op hun ambacht. Of de wezenlijke aard van poëzie gelegen is in de expressie van gevoelens van de dichter dan wel in de opwekking van emoties aan de kant van de lezer, is een van de kwesties die ik in dit laboratorium van de poëzie aan de orde stel. Ook komt de vraag naar voren welke relatie het gedicht nog onderhoudt met de dichter, als die de opvatting van de zelfwerkzaamheid van de taal koestert. Aangezien deze zelfwerkzaamheid van het materiaal een niet geringe ervaring is in het creatieve proces, ligt het voor de hand deze kwestie aan het slot onder ogen te zien.

[1] Dromen aan de dijk

‘o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.’ Deze versregel staat in *Het innerlijk behang*, de dichtbundel waarmee Hans Lodeizen in 1950 debuteerde. Hoe kan iemand, vraag ik mij af, dat beweren in een tijd die langzaamaan herstelt van de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog? Een tijd waarin de wederopbouw van de Nederlandse samenleving ter hand wordt genomen en de vooroorlogse politieke verhoudingen worden hersteld. Een tijd ook waarin Nederland zijn koloniaal bewind in Nederlands-Indië opgeeft, overigens pas nadat de Verenigde Staten politieke steun introkken, toen het Amerikaanse Congres in de gaten kreeg dat de kosten van de Nederlandse oorlogsinspanningen ongeveer evenveel bedroegen als de financiële bijdrage in het kader van het Marshallplan. In weerwil van de zogenaamde politionele acties wordt de Archipel officieel zelfstandig als Republik Indonesia op 27 december 1949, nadat op 17 augustus 1945 Soekarno en Hatta al eenzijdig de onafhankelijkheid hadden uitgeroepen. Een tijd waarin Winston Churchill op 5 maart 1946 uitsprak dat van Stettin tot Triëst een IJzeren Gordijn in Europa was gehangen, en de tijd ook waarin hevig werd gezocht naar een Derde Weg, die het midden hield tussen de Amerikaanse en Russische invloedssfeer.

De dichtregel van Lodeizen staat volkomen haaks op de beklemmende werkelijkheid van die dagen, waarin oorlogen en geruchten van oorlogen elkaar afwisselden. Typerend voor de heersende angst is de uitslag van een Gallup-poll: in 1947 wilde 33 procent van de Nederlanders, 42 procent van de Engelsen en 24 procent van de Fransen emigreren. Met de schroeilucht van vijf jaar hete oorlog nog in de neus, voelde men allengs de opstekende vrieswind van de koude oorlog, schreef Gerrit Kouwenaar.[1] Of die oorlog al geconcipieerd was bij een onderonsje van Stalin en Churchill in 1944, dan wel tijdens de conferentie van de Grote Vier te Jalta in 1945, in april 1948 brak hij in elk geval spectaculair uit, toen Stalin de blokkade van

West-Berlijn opwierp en Uncle Sam in mei van hetzelfde jaar antwoordde met de luchtbrug, die de stad op de been hield. Als in 1950 in Korea oorlog woedt, heeft in Nederland het voorzichtigste deel van de burgerij al weer een vluchtkoffertje onder de trap staan, herinnert Hofland zich in *NRC Handelsblad* van 19 juli 1996. En de dichter Koos Schuur emigreerde naar Australië uit angst voor de Russen. Zou deze wereld niet de echte zijn geweest? Moeten de ooggetuigen, moeten de verhalen erover en de historici gewantrouwd worden? Is de film van Alain Resnais over de concentratiekampen, *Nuit et brouillard* (1955), een leugenachtig historisch document? Zijn mijn herinneringen aan die tijd vals?

Natuurlijk bedoelde Lodeizen met zijn veelgeciteerde regel niet te zeggen dat deze naoorlogse realiteit niet bestond. Na de communistische putsch in Tsjechoslowakije in februari 1948 heeft zijn vader overwogen naar Amerika te emigreren uit angst voor het rode gevaar. En zelf had hij nog maar een jaar te leven. Het antwoord op zoveel retorische vragen is evident: kennelijk is het zo dat wij bij het lezen van poëzie niet direct herinnerd willen worden aan de realiteit. Poëzie, zo hebben we van bevlogen lieden geleerd, gaat toch niet over de werkelijkheid die wij aan den lijve ervaren of ervaren hebben? De vanzelfsprekendheid van dit antwoord geeft ernstig te denken, schept een probleem inzake de relatie tussen poëzie en werkelijkheid en roept ook vragen op over de wijze waarop dichter en lezer communiceren. Op dit probleem gaat Hugo Claus in als hij op 1 januari 1962 zijn ‘Bericht aan de bevolking’ voorleest in hotel Krasnapolsky te Amsterdam. Het is een protest tegen de atoombom, maar stelt tegelijk het probleem van de geëngageerde dichter aan de orde. Of hij nu in beeldspraak dan wel in spreektaal aan het woord is, de reactie van het publiek ligt in beide gevallen binnen het aloude romantische verwachtingspatroon dat men van een dichter heeft.

> Mijne zeer geliefden,
> Soms vertel ik (zoals van een dichter mag worden verwacht)
> Een verhaal over de winter die in de witte nacht
> Over de belegerde stad een vlucht van meeuwen zendt.
> En dan knikt gij. ‘Juist, zo spreekt een dichter.’

En als ik in een romance wil registreren
Het gejammer van de mensen in hun tuinen
Dan fluistert gij: ‘Gewis.’
Want ik zeg het wel, want ik ben een dichter.

Maar als ik zeg: ‘Straks waait een reusachtige wind over u allen,
Een gruwelijke wind van God
En van u allen is er dan niets meer,’
Dan hakkelt gij en zegt: ‘Hij is een dichter.’
(D.i. dat hij zich met wijven en boeken bemoeit,
maar niet met het delicaat, intrinsiek, onoverzienbaar
ratelwerk der politiek en het onontwarbare zwenkend systeem
tussen links en rechts, voor en tegen, Rood of Dood.)

[...]

Hans Lodeizen heeft de actuele, politieke realiteit niet op het oog als hij in een onbewaakt moment de dichtregel aan het papier toevertrouwt, en de lezer vond dat heel vanzelfsprekend. De tekst verstoorde geen enkele verwachting. De dichter sloot zich aan bij de klassieke gedachte dat de dichtkunst streeft naar universalisering, sublimering, mythologisering, idealisering van de dagelijkse werkelijkheid. Laat aan de geschiedschrijvers de werkelijkheid, zei Aristoteles, de dichters geven de voorkeur aan de essentialia van het leven, en niet aan de incidenten en particularia die van voorbijgaande aard zijn. Zo dachten dichters en lezers. Zelfs Lenin, toch een voorstander van sociaal-realistische kunst, was van mening dat een keukenmeid niet voortdurend in de schouwburg met haar eigen realiteit geconfronteerd hoefde te worden. Zij was een avondje uit en mocht best eens in de illusie van een andere, natuurlijk altijd geïdealiseerde wereld vertoeven om zichzelf en haar werkelijkheid voor een ogenblik te vergeten in de verbeelding. Bertolt Brecht moest met vervreemdingseffecten de toneelbezoeker, die gewend was aan illusionistisch Elizabethaans theater, eraan herinneren dat zijn stuk over de werkelijkheid ging! Men zou het zich eerder andersom denken.

De kunst als een avondje uit, als illusie. Het is een oude opvatting waarbij Lodeizen zich aansloot in zijn traditioneel geïnspireerde moment: ‘deze wereld is niet de echte’. Met de idealistische interpretatie van deze regel valt intussen eenvoudig af te rekenen, als we ons afvragen welke wereld hij eigenlijk bedoelt. Kan ‘deze wereld’ niet ook verwijzen naar de wereld van de poëzie, naar de werkelijkheid die in het gedicht wordt opgeroepen? Niets in het gedicht zelf verzet zich tegen deze lezing:

> ik heb mij met moeite alleen gemaakt
>
> je zou niet zeggen: je zou niet zeggen dat
> het zoveel moeite kost alleen te zijn als
> een zon rollende over het grasveld
>
> neem dan - vriend! - de mieren waar
> wonend in hun paleizen als een mens
> in zijn verbeelding -; wachten zij op regen en
> graven dan verder: het puur kristal
> is hen zand geworden.
>
> in het oog van de nacht woon je als een merel,
> of als een prins in zijn boudoir: de kalender
> wijst het zeventiende jaar van Venetië en
> zachtjes, zachtjes slaan zij het boek dicht.
>
> kijk! je schoenen zijn van perkament
>
> o - mijn vriend - deze wereld is niet de echte.

Zou de slotregel niet ook ‘haaks op de uitvlucht’ (zoals de titel luidt van de laatste dichtbundel van Jan G. Elburg) kunnen staan? Grammaticaal is het heel goed mogelijk de regel te interpreteren als een aanval op romantische dan wel idealistische poëzie (‘een mens wonend in zijn verbeelding’). Geheel opgenomen zijn in de papieren (zelfs perkamenten) wereld van het boek wordt dan als een illusie ontmaskerd.

Dat mij deze voor de hand liggende mogelijkheid nooit onder ogen kwam, zegt wel iets van de hardnekkigheid en vanzelfsprekendheid van de idealistische visie. En het zegt iets van een manier van gedichten lezen. Als men de aangestipte mogelijkheid al ziet, dan laat men die toch weer schieten omdat de rest van Lodeizens werk zo'n ontmaskerende interpretatie onaannemelijk maakt. Zo staat er elders in *Het innerlijk behang* een duidelijke afwijzing van de werkelijkheid:

> hij kon zich niet aanpassen
> aan de afschuwelijke realiteiten van deze wereld
> hij zuchtte hij was kwetsbaar
> hij draaide rond als een heel grote zee
>
> de vieze en ellendige mensen
> glimlachten van verhevenheid toen ze hem
> in de soeppot van het leven
> zagen onderdompelen als een balletje.

Wat uit deze kwestie blijkt, is dat dichters en lezers geneigd zijn in een bepaalde conventie of traditie te schrijven dan wel te lezen. Lodeizen noch de lezer van zijn poëzie heeft zich de ambiguïteit van de regel gerealiseerd, omdat de context van het werk en het verwachtingspatroon zich ertegen verzetten. Tussen lezer en dichter bestaat kennelijk een zekere consensus over de verhouding van poëzie en werkelijkheid. In dit geval delen lezer en dichter eenzelfde idealiserend wereldbeeld.

Tegen deze achtergrond alleen is het te begrijpen dat in dezelfde tijd als waarin Lodeizen zijn regel schreef, Gerrit Kouwenaar een beschouwing publiceerde onder de titel ‘Poëzie is realiteit’. Hij wilde niets meer weten van een schoonheid die slechts gecreëerd werd om te verblinden. Hij en andere jonge dichters, schreef hij met een beroep op Herman Gorter, ‘willen de werkelijkheid en de waarheid zeggen, zij willen slechts het instrument zijn, dat een nieuwe universele creativiteit registreert. Zij leggen de poëzie geen andere normen aan dan die zij het leven zelf aanleggen: werkelijk en waar te zijn.’[2.]

Het is een lange traditie waartegen door dichters te vechten is, als zij ons een wat genuanceerder kijk op de relatie van poëzie en werkelijkheid willen leren. Om te beginnen vereenzelvigden in de negentiende eeuw calvinistische romantici als Bilderdijk, Da Costa en Adriaan van der Hoop poëzie en godsdienst. Poëzie in hun visie was Godsspraak en bevatte geïnspireerde Waarheid - opvatting waarmee zij zich in het internationale gezelschap bevonden van Victor Hugo, William Blake en Novalis. Da Costa bijvoorbeeld schrijft niet over de werkelijkheid, die hij een schijnwereld vindt:

> Zoek d'oorsprong van het dichterlijke lied,
> gy, die my leest! in 't dor geschiedboek niet!
> De werklijkheid van 't dagelijksche leven
> wordt moeielijk tot poëzy verheven!

Potgieter was terzelfder tijd realist genoeg om de Nederlandse mentaliteit die van Jan Salie te noemen. Verandering ervan was idealiter mogelijk, als de Nederlander keek in de spiegel die de Gouden Eeuw voorhield. Dat had Nicolaas Beets als Hildebrand naar zijn mening te weinig gedaan in zijn *Camera obscura*. Deze ‘kopieerlust van het dagelijksche leven’ ontbrak het aan ethisch idealisme. De spiegeling aan de zeventiende eeuw - én aan het vitale jonge Amerika van Potgieters dagen - stond er borg voor dat het met Nederland wel weer goed zou komen. Jan Salie zou weer zijn een Jan Kordaat.

Met het bekende ‘Holland’ spoorde Potgieter in 1832 zijn landgenoten na de Belgische opstand aan om niet bij de pakken neer te zitten.

> Graauw is uw hemel en stormig uw strand,
> Naakt zijn uw duinen en effen uw velden,
> U schiep natuur met een stiefmoeders hand, -
> Toch heb ik innig u lief, o mijn Land!
>
> Al wat gij zijt, is der Vaderen werk;
> Uit een moeras wrocht de vlijt van die helden,
> Beide de zee en den dwing'land te sterk
> Vrijheid een' tempel en Godsvrucht een kerk.

Blijf, wat gij waart, toen ge blonkt als een bloem:
Zorg, dat Europa den zetel der orde,
Dat de verdrukte zijn wijkplaats u noem',
Land mijner Vad'ren, mijn lust en mijn roem!

En wat de donkere toekomst bewaart,
Wat uit haar zwangere wolken ook worde,
Lauw'ren behooren aan 't vleklooze zwaard,
Land, eens het vrijst' en gezegendst' der aard'.

Deze idealiserende visie krijgt twintig jaar later een ironiserende tegenstem in de ‘Boutade’ die P.A. de Génestet in november 1851 allerminst met de gedachte schreef dat Nederland een paradijs is, een land van melk en honing - integendeel:

O land van mest en mist, van vuilen, kouden regen,
Doorsijperd stukske grond, vol killen dauw en damp,
Vol vuns, onpeilbaar slijk en ondoorwaadbre wegen,
Vol jicht en parapluies, vol kiespijn en vol kramp!

O saaie brij-moeras, o erf van overschoenen,
Van kikkers, baggerlui, schoenlappers, moddergoôn,
Van eenden groot en klein, in allerlei fatsoenen,
Ontvang het najaarswee van uw verkouden zoon!

Uw kliemerig klimaat maakt mij het bloed in de aderen
Tot modder; 'k heb geen lied, geen honger, vreugd noch vreê.
Trek overschoenen aan, gewijde grond der Vaderen,
Gij - niet op mijn verzoek - ontwoekerd aan de zee.

De visies van beide gedichten sluiten elkaar niet uit (ze zijn beide even ‘waar’), maar vullen elkaar aan. Waar het mij hier om gaat, is dat een idealiserende visie vrijwel altijd een realistische kijk oproept. Dat is een eeuwenoud menselijk en literair verschijnsel, waarvan voorbeelden uit de klassieke oudheid tot op heden te over zijn. Laat ik mij beperken en herin-

neren aan het antipetrarkisme, dat de aanbidding van de verheven geliefde parodieert. Zogenaamde antipoëten zetten bij voorkeur de conventionele literaire wereld waarin de idealiserende visie opgeld doet, op zijn kop. Een van hen was in de zeventiende eeuw W.G. van Focquenbroch, uit wiens werk W.F. Hermans in 1946 nog een bloemlezing samenstelde. En heden ten dage worden dichters die buiten de bekende conventies treden of deze aanvallen, algauw antipoëten genoemd.

Niet altijd is de oppositie idealisme-realisme in het geding. Er zijn dichters die op grond van een goddelijk albesef of een soort holisme niets willen uitzonderen van hun adoratie van werkelijkheid en wereld, en niets willen weten van een exclusief realistische dan wel een louter idealiserende kijk op het een of het ander, maar (in de woorden van Richard Minne, gericht aan Tristan Derème) ‘zonder lawijd,/naar evenredigheid/de zoete wereld meten’. Men denke ook aan het bekende sonnet van J.A. Dèr Mouw dat opent met de regel ‘'k Ben Brahman. Maar we zitten zonder meid’. Of aan ‘Narrenwijsheid’ (1925) van J.C. van Schagen, waaruit ik enkele strofen citeer:

> Ge hadt God en de wereld lief
> toen sprong uw bretel los
>
> ge breiddet de armen uit om het Al te omvatten
> maar trok toen niet een trek van wrevel over uw gelaat
> wijl juist uw buurman's fonograaf te wauwelen begon?
>
> [...]
>
> sterker is uw slechte kies bij wijlen dan de brand der liefde Gods
> ge moet maar een beetje lachen
> het is niets

Of, heel wat later, de ironische notitie van Hanny Michaelis:

Briljant filosoferend
over het leven liet ik
de aardappels verbranden.
Een onmiskenbaar bewijs
van emancipatie.

Ook Jan de Rijmer zou wel weer een Dichter kunnen worden wanneer hij Hooft, Huygens en Vondel als voorbeelden nam, had Potgieter nog zo gezegd. En Lodewijk van Deyssel meende dat de Tachtigers erin geslaagd waren die zeventiende-eeuwers te evenaren. Maar de fatsoenlijke dominee-dichters zongen toen Gods eer rond de huiselijke haard in gedichten van godsvrucht, vaderlandsliefde en deugdzaamheid. Bezwaren tegen de verlichte geest der eeuw opperden zij, soms ook wel geestig. Zo vreesde J.P. Hasebroek in zijn ‘Herdoopt’ dat binnenkort het apenverblijf van Artis als gevolg van de evolutietheorie als Vaderhuis gezien zou worden.

(In Natura Artis Magistra te Amsterdam)

- ‘k Ga wandelen in d' *Apentuin!*’ -
Zoo sprak, een veertig jaar geleden,
Hier elk, wien 't opkwam in de kruin,
Op dat terrein zich te vertreden.
‘In d' Apentuin!’ Geen grootsche naam! -
't Moog zijn! zoo doopte hem de faam.

Maar sinds die tuin steeds mooier werd,
En nu der stad een roem apart is,
Waar zij haar zustersteên in tart,
Werd hij herdoopt: *Natura Artis*
Magistra. En zijn glorie steeg,
Toen hij zóó weidsch een titel kreeg.

Toch, meen ik, moet, na Darwin's vond,
Zijn luister nog vrij hooger klimmen,
De Diergaarde is nu heiige grond:

Is niet de mensch het kroost der simmen?
Dus komt ge in Artis, sla een kruis,
En kus den grond van - 't *Vaderhuis!*

Omdat deze brave voorgangers op het pad der deugd niet aan de internationale maatstaf van de Romantiek voldeden, rekende Busken Huet hardhandig met hen af - als onderdeel van zijn kruistocht tegen de burgerlijke zelfgenoegzaamheid van zijn tijdgenoten. De Tachtigers hebben die strijd ook aangebonden onder aanvoering van Frederik van Eeden, die als Cornelis Paradijs zijn satirische *Grassprietjes* in 1885 publiceerde - met als ondertitel *Liederen op het gebied van deugd, godsvrucht en vaderland*.

Met de God van Nederland rekende Nescio af in zijn verhaal 'Dichtertje' ten faveure van 'den echten God van hemel en aarde'. In dit verhaal uit 1917 houdt de God van Nederland al sedert dertig jaar niet meer van dichters. Van de Tachtigers - want die zijn natuurlijk bedoeld - weten wij dat zij geen rekening meer met Hem houden. Dat betekent wel dat zij zich als paganisten afficheerden, maar niet dat plotseling alle Tachtigers realisten werden. De dichters onder hen bevrijdden de poëzie van haar dienende maatschappelijke taak die de dichtkunst van oudsher bezat. Zij droeg ethische en godsdienstige opvattingen uit die de fundamenten vormden van de staatsinrichting. De poëzie had een sociaal-bevestigende functie zoals Potgieter dat ook wilde.

In de oudheid wilde Plato al absoluut niet dat dichters bijvoorbeeld de onderwereld afschrikwekkend zouden afschilderen als 'Jammerpoel' of de Styx als 'Huiverrivier'. Op het slagveld zouden soldaten wel eens kunnen weigeren dapper voor het vaderland te sterven als ze wisten dat ze terecht zouden komen in een gruwelijk hiernamaals. Staatsondermijnende passages, hoe aardig en dichterlijk ook geformuleerd, wilde Plato censureren. De dichters onder de Tachtigers ondergroeven de Nederlandse samenleving, voorzover zij de godsdienst als basis van de samenleving en als ingrediënt van de poëzie verwierpen. Zij hingen de cultus der Schoonheid aan en leegden de mand der poëzie van boodschappen die thuishoren op de markt van godsdienst, politiek en maatschappij. 'Hij zou er morgen eens met Potgieter over spreken,' legt Nescio de God van Nederland in de

mond, die met lede ogen moet aanzien hoe het godsdienstig bewustzijn verzwakt onder een toenemend ruimer religieus besef. Wat ook het gevolg was van moderne theologie die zich schoeide op wetenschappelijke basis, bijbelkritiek beoefende en de historiciteit van Christus betwijfelde.

De Tachtigers herontdekten de poëzie als een cultureel-religieuze kracht. Dichters namen de plaats in van theologen en filosofen voorzover zij zich gingen bezighouden met zaken die buiten de Rede vallen. Rationalisering (ook die van het christendom) en verheerlijking van de mechanisering van het wereldbeeld wezen zij af. Zij kozen voor een wetenschap van het gevoel en van de verbeelding, die lijnrecht stond tegenover de heersende wereldverklaring van materialisme en empirisme. ‘Wat wij zien weten wij, wat wij voelen weten wij, maar wat is weten wij niet’, schreef Albert Verwey in 1886 - misschien in antwoord op wat Matthew Arnolds regel uit *The new sirens* (1849), ‘Only, what we feel, we know’, nog vragenderwijs formuleerde.

Dit betekent trouwens niet dat zij de maatschappelijke en wetenschappelijke vooruitgang geheel en al afwezen. ‘Het waren maatschappelijke krachten, krachten, die de maatschappij, dus ieder treffen, en wij waren er dus altijd door omgeven. Al onze zinnen, ons hart, ons hoofd, onze handen, ons geslacht werden er door geraakt,’ schreef Herman Gorter. En ook: ‘Wij kregen in de Natuur dien nieuwen blik, dien de moderne wetenschap heeft. Wij zagen de eenheid van geest en stof, de organische wording van het Heelal, al die heerlijke dingen die een jong hart verheugen. Wij zagen het wel oppervlakkig, de burgerlijke maatschappij leert hare kinderen juist genoeg om te bestaan, en dat is niet veel, maar wij zagen het. Onder het weinige zagen wij de oneindige diepten van het Heelal, der kennis. Dus wij voelden ons ook verstandelijk rijker, machtiger dan onze vaderen, wier maatschappij op een lagere kennis berustte.’[3.] Het bezwaar tegen de wetenschap is volgens Van Eeden in 1910 dat elke wetenschappelijke ontdekking direct beproefd wordt op materiële nuttigheid. ‘Bij de prachtigste vondsten - aviatie, electrische golven, radio-activiteit - wordt 't eerst aan oorlogs-doeleinden, aan geld-verdienen, of aan gezondmaken gedacht.’[4.] De menigte eert de wetenschap, want vindt daarin ‘bevredigende vastigheid, duurzaamheid en practische werkdadigheid. Die vervangt voor haar godsdienst, wijsbegeerte en poëzie.’ Dat er meer tussen hemel

en aarde is dan de materialistische waan van de dag, dat weten mystici en dichters, zegt Van Eeden in 1906.[5.]

Wat ik óók kan zeggen, is dat de Tachtigers zich onmaatschappelijk opstelden, bohémiens waren die de burgerlijke moraal verfoeiden. Hun schoonheidsdrift dreef hen in de marge van de samenleving - zij spraken niet meer namens de verachte burgerij die profiteerde van de maatschappelijke vooruitgang. In die marge, een Bohemia als tegencultuur, conserveerden en vernieuwden zij normen en waarden die in het centrum verloren dreigden te gaan. Dat is een vrij algemeen verschijnsel waarop ook Joseph Brodsky, in een volstrekt andere context, vele jaren later doelde, toen hij constateerde dat schrijvers en kunstenaars in buitengewesten vaak de culturele voortzetters en vernieuwers zijn van wat in het centrum verloren is gegaan.

De Tachtigers forceerden een breuk met de burgerij - een stand waaruit zijzelf voortkwamen en waarvan zij economisch afhankelijk waren. Hun keuze voor de geïsoleerde positie berust niet louter op vrijwilligheid. Het verblijf in de ivoren toren kan men ook zien als het noodzakelijk gevolg van hun verwaarlozing van potentiële lezers. Het kunstzinnig isolement hield uiteraard ook niet in dat zij het geheel en al zonder die lelijke maatschappij konden stellen. Zij ruzieden met uitgevers en critici. Zij verachtten hun publiek dat zij wilden aanspreken hoewel een gemeenschappelijke esthetische basis ontbrak. Zij hadden ruzie met collega's en leden aan chronisch geldgebrek of een slechte gezondheid. Maar ook woonden zij op stand en frequenteerden zij de kroeg of speelden cricket. En waar sociale bewogenheid zou kunnen worden verondersteld als drijfveer van realistische en naturalistische auteurs - zij schreven hun romans als gevolg van een positivistische wereldbeschouwing die hen nieuwsgierig maakte naar de onderste lagen van de samenleving, naar het leven van dagloners, arbeiders, mijnwerkers, hoeren. Zij ontdekten de zelfkant van de samenleving zoals vroeger onbekende landen werden ontdekt; de aanschouwing van de vierde stand gaf hun een schoonheidservaring, even exotisch als de inboorlingen voor de ontdekkingsreizigers waren geweest. Herman Heijermans walgde overigens van ‘het burgerlijk-artistieke genot om van “mooie” ellende literatuur te maken.’[6.]

Met hun visie op kunst en maatschappij herinneren de Tachtigers aan Théophile Gautier, die in 1835 op esthetische gronden het nuttigheidsbeginsel van de moderne industriële samenleving afwees. Alleen het nutteloze is werkelijk mooi; alles wat nuttig is, is lelijk, beweerde hij. Maar daar hij wel inzag dat afwijzing van de moderne samenleving even burgerlijk kan zijn als de verheerlijking ervan, betoogde Gautier dat de lelijkheid van het moderne leven als gevolg van de industrialisatie getransformeerd zou moeten worden. Het resultaat ervan zou een moderne schoonheid zijn die afwijkt van de canonieke schoonheid. Vanzelfsprekend kan dit alleen bereikt worden bij aanvaarding van de moderne tijd, zoals die ontstaan is met zijn fabrieksschoorstenen, stoomboten, spoorwegen, centrale verwarming en Engels wetenschappelijk onderzoek.[7.] Het gaat hier dus om een esthetisering van het totale leven, waarbij de strijdkreet 'kunst om de kunst' goede diensten bewees om de burgerij - die sinds Plato en Horatius gewend was aan kunst om lering en om nut, aan kunst om de maatschappij, aan didactisch-pragmatische kunst - in haar literaire grondvesten te schokken.

In tegenstelling tot de naturalistische romanschrijvers onder de Tachtigers, die zich lieten leiden door de wetten van het deterministisch positivisme, zochten de dichters in of achter de verscheidenheid van de wereld naar een ander universeel principe dan God of de ratio. Dat is de Schoonheid, een universele 'poëtische', goddelijke harmonie die het totale leven regeert (en die al geformuleerd was door Duitse romantici als Brentano, Novalis en Schelling). Zo wordt het begrijpelijk dat Herman Gorter in het epische gedicht *Pan* (1912) schreef (en Gerrit Achterberg, Ida Gerhardt of C.O. Jellema hadden het hem kunnen nazeggen):

> Met al mijn bloed heb ik voor u geleefd,
> O poëzie, en, nu het sterven nader komt,
> Nu wil ik het u nog eenmaal zeggen.

De natuurervaringen of de heftige gemoedsbewegingen der Tachtigers lijken van een tamelijk particulier karakter, maar omdat micro- en macrokosmos door hetzelfde beginsel worden geregeerd en elkaar weerspiege-

len, is de individualistische reactie op binnen- en buitenwereld van universele betekenis. Het gedicht drukt die bij voorkeur uit in de vorm van het Petrarca-of Shakespeare-sonnet, dat gevoelens ordent die in werkelijkheid niet zo gestructureerd zijn - een doordachtheid die alleen maar in tegenspraak is met de expressie van hevige gevoelens, als we vergeten dat de Tachtigers streefden naar een fusie van gevoel en verstand. En waar in vroeger tijden de vorm de elegante aankleding der gedachte was, is bij de dichters die vorm niet een ornament, maar primair - superieur aan de eventuele mededeling.[8.] Het goede gedicht is een eenheid als een muziekstuk, waarin geen onderscheid gemaakt kan en mag worden tussen vorm en inhoud. De Tachtigers huldigden een esthetica die inhoudt dat er naast de wetenschappelijke observaties ook kennis bestaat die berust op zintuiglijke en emotionele waarneming.

De dichter staat in dienst van de Schoonheid, getuigt ervan en draagt door het emotionele effect van zijn gedichten bij aan vergroting van het gevoel der schoonheid voor wie er gevoelig of ontvankelijk voor is. Albert Verwey laat er geen misverstand over bestaan: de dichter troost de lezer met zijn gedichten, die openbaringen van Schoonheid zijn.

Ik ben een dichter en der Schoonheid zoon.
Alles wat schoon is, is me een vreugd altijd.
Mijn hart is menslijk, maar of 'k lach of lijd,
Mijn lachen en mijn leed zijn beide schoon.

Ik heb de macht dat ik wat schoon is toon
Aan andren, door de taal die ik belijd,
Zodat wie leest bedroefd wordt of verblijd,
Maar zich bedroevend vreugd smaakt van mijn schoon.

En zó zal ik, die altijd dichter ben,
Nooit enkel lijden, daar geen ogenblik
Der schoonheid wonder van mijn ziel zal vliên.

En daarom (zo ik recht mijzelven ken),
Zal 'k altijd troosten kunnen, wie als ik
Lijden, maar in hun leed geen schoonheid zien.

Maar zoals De Génestet destijds Potgieter van realistische repliek diende, blijft ook deze opvatting, die kunst als troost ziet, in Verweys dagen niet onweersproken. Zo maakte Alphons Diepenbrock bezwaar tegen het sonnet ‘Over rustigende vastheid die ik vond’ (dat is de liefde als de levenswet) in *Sonnetten en terzinen* (1895) van Henriëtte Roland Holst. In de regels ‘Het gezicht van een God heeft de tijd gedoofd/nu kom ik ze vertroosten met gezangen/van wat nooit wisselt en in niets ontbreekt’, voelde Diepenbrock een vrijblijvende ‘grootspraak’ die inspeelt op het verlangen van mensen om behaaglijk gestemd te worden door mooie, grote nietszeggende woorden. In een brief aan zijn vrouw, gedateerd 29 juni 1895, noemde hij de regels exemplarisch voor dilettantisme en klinkklank. Het is literatuur die door niemand serieus genomen wordt. ‘Als er werkelijk verlangen naar zoiets bestond, zou zoo'n woord als een vonk in een droge hooiberg moeten zijn gevallen.’[9.]

In zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst* schrijft Verwey in 1905 dat een karakteristiek van betekenis van de Beweging van Tachtig is dat de poëzie ‘zich aankondigde als plaatsvervangster van een christelijken eeredienst. Het gevoel waarin de poëzie die jongeren bracht of aantrof, was dat van den vrome die zijn god aanbidt, maar de god was de poëzie-zelf, beeld-geworden, de god was de Schoonheid. En omdat zij toch, van ver of van nabij, voor een christelijken god geknield hadden, bracht de een de woorden van zijn vroegere aanbidding mee in zijn latere of zag de ander den nieuwen god aan den ouden vijandig; [...]. De vergoddelijking van de Poëzie is de grondtrek van de dichters die hier (en niet enkel hier) omstreeks 1880 optraden.’

Aannemelijk is dat Verwey hier niet alleen aan zichzelf dacht, maar ook aan Jacques Perk en Willem Kloos. Of aan Herman Gorter en Vincent van Gogh, die beiden ooit dominee wilden worden. Verwey schreef in 1884 over zijn eerste gedichten uit zijn scholieren tijd: ‘Ik was toen poëtisch-vroom en hield er een God op na, die in een orthodoxe hemel vol engelen en zaligen verblijf hield.’ Van huis kon Perk - zijn vader was immers predikant - de woorden van het onzevader meenemen in zijn gedicht over de Schoonheid:

Schoonheid, o gij, wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kóme uw heerschappij:
Naast u aanbidde de aarde geen andren god!

En Kloos haalde in zijn inleiding tot Perks gedichten fel uit naar de oude opvattingen. In zijn beeldspraak, die ook ontleend is aan bijbelse voorstellingen en aan de liturgie, is de poëzie een fiere, geweldige vrouw die ‘tot bloedens toe ons de doornen in het voorhoofd drukt, opdat er de eenige kroon der onsterfelijkheid uit ontbloeie’. Buiten de poëzie is ‘geen waarachtig heil voor den mensch te vinden’. Alleen zij maakt het leven levenswaard. ‘Anderen mogen buigen en bidden in bangheid en hoop, alsof zij door de planken der groeve den geur van het paradijs konden erkennen, en den landweg hunner bewegingen beperken tusschen de optrekjes der christen-deugden naar het verschiet der eeuwige zaligheid - zaliger de dichter [...] die zichzelven godheid en geliefde tevens is, waar hij stormt en juicht, en weent en mijmert, eenzaam met zijn ziel onder de blauwe oneindigheid.’ De Schoonheid die de ziel zich droomt, is in het ingetogen openingsgedicht van Kloos' *Verzen* (1894) ‘een droom, vol licht en zangen’ - een droom die het vergankelijk leven, dat zelf een ‘bange, ontzetbre droom’ genoemd wordt, levenswaard maakt. Dat het leven ‘een droom’ wordt genoemd, is overigens een typisch romantische gedachte. Gericht op de Idee van de Schoonheid ‘we feel that the outward circumstance is a dream and a shade’, zo schreef Ralph Waldo Emerson.

Ik denk altoos aan u, als aan die droomen,
  Waarin, een ganschen, langen, zaalgen nacht,
  Een nooit gezien gelaat ons tegenlacht,
Zóó onuitspreek'lijk lief, dat bij het doomen

Des bleeken uchtends, nog de tranen stroomen
  Uit halfgelokene oogen, tot we ons zacht
  En zwijgend heffen met de stille klacht,
Dat schoone droomen niet weerommekomen...

Want álles ligt in eeuw'gen slaap bevangen,
In de' eeuw'gen nacht, waarop geen morgen daagt -

En héel dit leven is een wond're, bange,
Ontzétbre dróom, dien eens de nacht weêr vaagt -

Maar in dien droom een droom, vol licht en zangen,
Mijn droom, zoo zoet begroet, zoo zacht beklaagd...

In de bezonnen poëzie van P.C. Boutens wordt de religie der Schoonheid nogal eens beleden in bewoordingen die ontleend zijn aan de Statenvertaling of de liturgie. De Zeeuwse dichter genoot een christelijke en klassieke opvoeding die hem in staat stelde het platoonse streven naar inzicht in het Goede en Schone te doen lijken op een pelgrimage naar het hemels vaderland.[10.] Zijn vertrouwen in de taal is van paradoxale aard. Het betreft niet ‘der dagen ijl gegons’ of een communicatie die besmeurd is door ‘smet van taal of teeken’, waarvan hij als dichter wel gebruik moet maken. De meest volkomen taal is de stilte waarmee God spreekt via de Natuur, blijkens zijn ‘Nacht-stilte’:

Stil, wees stil, op zilvren voeten
Schrijdt de stilte door den nacht,
Stilte die der goden groeten
Overbrengt naar lage wacht...
Wat niet ziel tot ziel kon spreken
Door der dagen ijl gegons,
Spreekt uit overluchtse streken,
Klaar als ster in licht zou breken,
Zonder smet van taal of teeken
God in elk van ons.

Nescio schrijft in ‘Dichtertje’: ‘De taal is armoedig, doodarmoedig. Die de werken des Vaders kent, weet dit.’ Laat dit waar zijn, in het volgende ‘Sprokkel-zomer’ is Boutens goed in staat zijn synthetiserende visie op God en wereld uit te drukken. Dat de taal niet alleen dienstbaar hoeft te

zijn aan wat er geloofd wordt, maar ook het geloof kan creëren, dragen en onderhouden bewijst het gedicht. Boutens' geloofszekerheid kan men in het algemeen zien ‘als één voortdurende exercitie om de geloofstaal - de taal als directe drager van het inzicht - in beweging en dus in leven te houden’.[11.]

De eerste strofe beschrijft de donkere wereld wanneer zij in de sprokkelmaand (februari) onverwacht in een winters zonnetje wordt gezet (dat is de betekenis van ‘sprokkelzomer’) en zinspeelt in de vierde regel op de afspiegelingstheorie van Plato. De goddelijke eeuwigheid openbaart zich in al haar warmte, tijdeloosheid, lichtheid en stilte. Als een wonder, als een zegen straalt het licht door de wolken in de koude, tijdelijke, donkere en rumoerige wereld. De laatste strofe richt zich tot de Eeuwige in de bewoordingen van een gebed om verzoening, waarin het zonlicht ervaren wordt als het lichaam en bloed van Christus, zoals brood en wijn dat zijn bij een Avondmaalsviering.

Als een wolk van zalige oogen,
Uit het land waar 't eeuwig zomert
Opgevangen in de teêrheid
Van matzilvren spiegels, hangt het
Wonder van den gouden middag
Over winterzee en -stranden,
Aureool van weinige uren
Om den lichtheid onzer oogen...

Die de dalen uwer stilten
Bedt temidden van de stormen,
Die de schrijnen uwer heemlen
Boven ons verlangen opent,
Stem ons dagen en ons nachten
Tot één biddend ademhalen,
Maak ons steeds bereid en waardig
Zooals nu in ons te ontvangen
Van uw lijf en bloed den zegen
Uit uw schaduwlooze handen.

De Tachtigers en Boutens verruilden de christelijke godsdienst voor een esthetica die uiteindelijk wortelt in het Idealisme. Bij hun transcendente aspiraties kunnen zij niet altijd zonder de metafysische terminologie van de verguisde christelijke wereld. Dit betekent allerminst dat zij godsdienst en poëzie vereenzelvigden, zoals de calvinistische romantici Bilderijk, Da Costa of Adriaan van der Hoop dat deden. Het gaat de Tachtigers en aanverwante zielen niet om identificatie van de dichtkunst met de godsdienst, maar om vervanging van godsdienst door poëzie.

Recenter is het Achterberg geweest die deze traditie tot zijn uiterste consequentie heeft geactualiseerd. Ter wille van de poëzie heeft hij huis en orthodoxe haard vaarwel gezegd, zijn land van herkomst verlaten, een maatschappelijke carrière als onderwijzer niet geteld. Zelfs pleegde hij doodslag op zijn hospita. Zijn hele leven stond aldus nogal drastisch in dienst van de poëzie, zoals een gelovige zijn leven onvoorwaardelijk in dienst van Christus stelt. Een van de bekendste woorden van Christus over het verlaten van familie en bezittingen als die het ware discipelschap in de weg staan (Mattheüs 19:29), heeft Achterberg toegepast op de poëzie. Daarin ging William Blake hem al lang geleden voor, ‘You must leave Fathers & Mothers & Houses & Lands if they stand in the way of Art’, en Emerson sprak van deze wereldverzaking in dezelfde termen: ‘Thou shalt leave the world, and know the muse only.’[12.]

‘En niet enkel hier,’ merkte Verwey op in het hierboven aangehaalde citaat uit zijn *Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche dichtkunst*. Hij bedoelde dus het buitenland, waar menig dichter met de romantische vergoddelijking van de verbeelding de relatie tussen poëzie en godsdienst heeft voorgesteld als een verregaande identificatie (naast Blake en Emerson ook Carlyle, Novalis, Victor Hugo) of als een vervangende verwantschap. En dit op zo'n manier dat C. de Deugd sprak van ‘het metafysisch grondpatroon van het Romantische literaire denken’.

In Engeland gingen Coleridge en Wordsworth vooraf aan Shelley in de substitutie van de godsdienst door de poëzie. Deze laatste koestert in zijn ‘A Defence of Poetry’ (in 1821 begonnen en in 1840 gepubliceerd) het neoplatoonse idee van poëzie als plaatsvervanger van de religie en noemt aan het slot ervan dichters ‘the unacknowledged legislators of the world’, in de vertaling van Albert Verwey, *Dichters verdediging* (1891) ‘de onerkende

wetgevers van de wereld'. Ook Matthew Arnold dacht in 1880 dat het geloof van de toekomst de poëzie zou zijn als een religie zonder dogma en dat de dichter de plaats van de priester zou innemen. Baudelaire schreef: 'C'est par et à travers la poésie, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau.' Ook hij gaf aan de dichter de status van priester of geïnspireerde profeet en Rimbaud sprak van de dichter-als-ziener, 'le poète-voyant'. In Duitsland zijn Novalis en Hölderlin de vertolkers van de grootse mythe die de reis terug naar het verloren paradijs of de mythische gouden eeuw, waarin de harmonieuze samenleving van goden en mensen met de natuur gedacht werd, tot thema heeft.

In Nederland is het veelzeggend dat Marcellus Emants door Kloos de 'Johannes Baptista der moderne literatuur' wordt genoemd. Johannes de Doper is immers de voorloper van Christus.[13.] De Tachtigers zien zich als een Christusfiguur, metafoor voor de geïnspireerde kunstenaar, die ook bij uiteenlopende dichters als Leopold, Nijhoff en Lucebert voorkomt. De dichter is een wegbereider naar de zonnige toekomst van een heilstaat op aarde. Niet enkel hier verving hij halverwege de negentiende eeuw de filosoof, die in de achttiende eeuw de clerus als zingever van de werkelijkheid al had afgelost. Frederik van Eeden koesterde net als de criticus Saint-Simon of de dichter Carlyle de gedachte aan een toekomst waarin de maatschappij in haar beschavingsopgang door dichters geleid zal worden, zoals dat in het verleden door priesters en koningen geschiedde. Men kan ook denken aan de regels van Keats in 'Sleep and poetry' (1817): 'And they shall be accounted poet-kings/Who simply teil the most heart-easing things', wanneer een optimistische Van Eeden in 1910 de groei der mensheid in deze orde van leiders ziet: de koning-jager, de koning-krijgsman, de koning-priester, de koning-staatsman en de koning-dichter, wijsgeer én profeet.[14.]

Onverwacht misschien voor wie de avant-garde van de jaren tien en twintig niet in het licht van de romantiek ziet, treedt de dichter-priester ook op bij Hugo Ball. Rond 1913 schrijft hij in zijn dagboek: 'Es könnte den Anschein haben, als sei die Philosophie an die Künstler übergegangen; als gingen von ihnen die neuen Impulse aus. Als seien sie die Propheten der Wiedergeburt. Wenn wir Kandinsky und Picasso sagten, meinten wir nicht

Maler, sondern Priester; nicht Handwerker, sondern Schöpfer neuer Welten, neuer Paradiese.' Vincent van Gogh wordt in het gedicht van Paul van Ostaijen dat zijn naam draagt, voorgesteld als profeet en herder; hij is een priester die gedreven door de liefde de wereld verandert en herschept. 'Kunst is de alles overstelpende liefde/en de alomvattende,' schrijft Van Ostaijen in *Het sienjaal* (1918).

Heel veel later is het nog Lucebert die zijn gedichten ziet als zijn discipelen. In de regel 'die duiven en slangen zijn in het nest van de vlek' heeft de vindingrijke Cornets de Groot de zinspeling gezien op Mattheüs 10:16, waar Christus zijn discipelen uitzendt: 'Zie, ik zend u als schapen in het midden der wolven; zijt dan voorzichtig gelijk de slangen, en oprecht gelijk de duiven.'

Van Ostaijens Liefde, vergelijkbaar met de Liefde Gods of met Eros bij Plato, als drijvende en bemiddelende kracht van de wereld en de kunst die in deze duistere wereld naar Licht en Schoonheid voert, herinnert aan het slot van Dantes *Goddelijke komedie*:

> Op eigen vlucht kon ik zo hoog niet stijgen,
> had niet mijn geest een bliksemlicht doorsidderd,
> waarin hem gans gewerd wat hij verlangde.
> Hier ging de fantasie voorgoed ten onder.
> Maar reeds bewoog mijn wensen en mijn willen,
> gelijk een wiel in vaste gang bewogen,
> de liefde, die beweegt en zon en sterren.

En Henriëtte Roland Holst, die ooit samen met Herman Gorter en Karl Marx hoopte op een heilstaat op aarde waarin de dagen van ons leven vervuld zouden zijn van vrijheid, gelijkheid en broederschap, zegt het hem na zes eeuwen nog na - aan het slot van een bekend sonnet uit *Verzonken grenzen* (1918):

> De zachte krachten zullen zeker winnen
> in 't eind - dit hoor ik als een innig fluistren
> in mij: zoo 't zweeg zou alle licht verduistren
> alle warmte zou verstarren van binnen.

De machten die de liefde nog omkluistren
zal zij, allengs voortschrijdend, overwinnen,
dan kan de groote zaligheid beginnen
die w' als onze harten aandachtig luistren

in alle teederheden ruischen hooren
als in kleine schelpen de groote zee.
Liefde is de zin van 't leven der planeten
en mensche' en diere'. Er is niets wat kan storen
't stijgen tot haar. Dit is het zeekre weten:
naar volmaakte Liefde stijgt alles mee.

Nog in *Goede manieren* (1989) van Robert Anker is een fraaie echo hiervan te horen, wanneer in grote ontreddering een Personage aangesproken wordt op de wijze van een orthodox gebed (een manier die herinneringen oproept aan Boutens' 'Sprokkel-zomer'):

O Wie, die soms door scheuren in de muur inzichtelijke
onzin kiert die stichtelijk al lang verjaard en daarom
ongepast maar ongestraft nog als nerveuze schoonheid
voor als we doodgaan en omdat we zo verdomd alleen
en soms als de grote adem van de liefde als een
moeder in de nacht over ons heen gebogen staat.
O Wie, strek uw handen naar ons woonerf uit, wij weten niets
in kletspraat bij een voortuin, in gemompel bij de open haard...

Ingewijd als deze dichters zich wanen in de mysteriën van God, Liefde, Kunst en Schoonheid en daarvan getuigen in hun poëzie, zijn hun gedichten als de apostelen van Christus, wier taak het is de Blijde Boodschap te verkondigen aan het profanum vulgus. De dichters kunnen zich daarbij beroepen op een tekst van Marcus (4:11): 'En Hij zeide tot hen: Het is u gegeven te verstaan de verborgenheid van het Koninkrijk Gods; maar dengenen, die buiten zijn, geschieden al deze dingen door gelijkenissen.' Tegen deze achtergrond is de volle zekerheid des geloofs van Boutens te begrijpen als hij zegt dat 'wanneer ooit Gods geheim in zijn sublieme sim-

pelheid zal worden geraden, het een dichter is, die het verlossende woord zal mogen spreken'.

Een identieke gedachte koesterde de Vlaming Karel van de Woestijne in 1912 toen hij zich afvroeg of poëzie niet in laatste instantie de kunst van het vergeestelijkt Getal is: 'en zou dan het Getal, boven het occasioneele der aandoening niet leiden tot de allerhoogste poëzie, die der mathemata, eene beredeneerbare oplossing in het oneindige?' Als in de toekomst een behoefte ontstaat aan intellectuele heiligen, zal men er wijs aan doen een 'heilige van het Getal' te kiezen, die bemiddelen kan tot aan 'de regeerende eenheid van God' toe.[15.] Ook bij J.A. Dèr Mouw is een dergelijke gedachte te vinden. Hij maakt gebruik van de infinitesimaalrekening, een methode om 'het oneindige' te berekenen. Het Getal wordt een hoge macht toegekend. In het volgende sonnet beheerst Het de loop van alle hemellichamen.

> Maar 'k danste 't liefst volgens wiskund'ge wet:
> Door 't *x*-*y*-vlak zwierde ik horizontaal,
> en dan met lucht'ge sprongen, vertikaal,
> zweefde als een mug ik op en af langs *z*;
>
> zich weven zag 'k uit schimmig lijnennet
> de oneindigheid tot kronkel van spiraal:
> het teken van de almachtige integraal
> heb 'k, tov'naar, steeds met trotse krul gezet.
>
> Huivrend zag 'k staan in de omzwaai van de nacht
> de Mensenzoon, priester van Gods geslacht,
> ov'ral aanwezig heerser, het Getal,
>
> dat de omtocht van mijn sterrevolken leidt,
> en meteoren en kometen smijt,
> schertsend, door 't statig ritme van 't heelal.

Hier worden God en godsdienst vervangen door het Getal en de wiskunde om de religieuze behoefte aan eenheid, aan orde achter de chaotische ver-

scheidenheid op een alternatieve manier te bevredigen. En dat doen deze dichters niet alleen in het voetspoor van Pythagoras, maar ook in de lijn van het apocriefe *Boek der Wijsheid* van Salomo 11:21: ‘maar Gij hebt alle dingen geordineerd bij maat, en getal, en gewicht.’ God als geograaf is een oude bekende; bij Rutger Kopland is de dichter een landmeter.

Het is in deze optiek dus niet zo verwonderlijk dat dichters en wiskundigen elkaar bewonderen en in hoge mate gelijkgestemd zijn als het gaat om de reflectie op hun vak. Paul Valéry, die meende dat poëzie een kwestie is van ‘calcul et raison’, van berekening en logica, bewonderde de mathematica als de schoonste der wetenschappen. Van de andere kant zien ook natuur- en wiskundigen de beoefening van hun vak vaak als een proces waarin weliswaar feiten zeer nuttig zijn om een orde te scheppen, maar waarbij ook een belangeloos, esthetisch plezier in het creatieve proces te beleven valt, zeker wanneer de oplossingen elegant en eenvoudig zijn. Natuur- en wiskundigen aarzelen niet eigen of andermans werk te beoordelen in termen van mooi en lelijk. Het gaat dan niet om details, maar om de betrekkelijke eenvoud, harmonie, orde en eenheid, elegantie die zij al of niet weten te bereiken in hun theoretische formuleringen en vergelijkingen. Abraham Pais, de biograaf van Einstein, spreekt op een gegeven moment over diens ‘keen taste for mathematical elegance’. Louis de Brogue, een sleutelfiguur in de ontwikkeling van de kwantummechanica, heeft verteld bij zijn onderzoek geleid te zijn door ‘une tendance esthétique’.[16.]

Idealistisch gekleurd blijft ook de poëzie van de dichters die zich verzamelden rond het tijdschrift dat Verwey in 1907 oprichtte, *De Beweging*. Zo drukt Geerten Gossaert in zijn bundel *Experimenten* (1911) - een titel die refereert aan zijn programma de bezielde retoriek van Da Costa en Bilderdijk en van Jodocus van Lodensteyn in ere te herstellen - zijn verlangen uit naar een hemels vaderland (in 1950 nog goed voor de Constantijn Huygensprijs). A. Roland Holst koestert een verlangen naar het in het westen gelegen Elysium, waar liefde en licht heersen - na de dood te bereiken. Ook J.C. Bloem kent het verlangen, maar bij hem is het niet gericht op een vervulling in een hemels Jeruzalem of in een mythisch Elysium of in de wereld van het Getal. Het kan zich op aarde niet vervuld zien, zegt hij,

maar zonder dit verlangen is het leven niets waard: ‘Het is niet de ontevredenheid om een gemis, die een leven, dat overigens zoo kalm als een sloot zou zijn, vertroebelt met haar slijmerig kroos; het is de goddelijke onvervuldheid, die wel verre van ons het leven tot een last te maken, ons juist den anders onduldbaren last des levens doet dragen niet alleen, maar zelfs bovenal beminnen.’[17.] In de werkelijkheid van alledag voelen al deze dichters zich ontheemd. Gossaert noemde zich een paria, A. Roland Holst wist zich een balling, en iemand als Jan van Nijlen kon maar niet aarden in Antwerpen; hij is vervuld van heimwee naar het zuiden. Zij allen gebruiken ook een taal die weinig heeft van de dagelijkse omgangstaal - zo zijn de archaïsmen van Geerten Gossaert alleen al een symptoom van zijn verlangen afstand te nemen van de wereld waarin hij leeft.

Voor het eerst na Tachtig huldigt J.H. Leopold in het gedicht ‘Cheops’ (1914) een afwijkende opvatting. Hij zoekt en vindt zijn heil niet in een mythe, maar in het kunstwerk zelf. De gestorven zoon van de farao, zo luidt de fabel van het verhalende en bijzonder evocatieve gedicht, is opgevoed met de traditionele, in dit geval Egyptische voorstellingen aangaande het leven in het hiernamaals, en keert, teleurgesteld als hij is in zijn verwachtingen van de kosmische orde (in feite, zo merkt hij, een chaos), terug naar zijn grafkamer in zijn piramide. Daar boeien de symbolen hem uitermate, hoewel hij nu, na zijn rondreis door de kosmos, weet dat de betekende wanden van zijn graf aan geen enkele bovenwerkelijkheid refereren.

> [...] hij is geboeid door de symbolen
> van het voormalige en hij hangt er in.

Leopold verwoordt in deze slotregels een opvatting over de betekenis van kunst die tot op de huidige dag kunstenaars en ook lezers zijn blijven koesteren. Zij weten dat de godsdienstige symbolen voormalig zijn, uit een mythisch verleden stammen, en aan geen transcendente werkelijkheid beantwoorden, maar zij kunnen niet buiten dat suggestieve verhaal van het symbool, het teken, de formule, het ritueel, de ordelijke vorm die kennelijk troost kan bieden in een verwarrende werkelijkheid. Leopold stipt in 1914 de paradoxale tragiek aan van de zinledigheid der zinvolle symbo-

len, die de moderne poëzie sinds Baudelaire aankleeft. Al voelt de dichter zich een kluns in de maatschappij - als een albatros op het scheepsdek te midden van de bemanning, zo zei Baudelaire - het kunstwerk (dat Horatius al vergeleek met een piramide) vormt een kosmos (van taal) als tegenwicht van de chaos der werkelijkheid.

Een andere breuk in de traditie van het idealisme - dat zich richt op het buitenaardse en buitenmenselijke, op het gans andere - vormt de poëzie van M. Nijhoff. In zijn eerste bundel *De wandelaar* (1916) loopt de dichter ontredderd door de wereld. Van enig metafysisch houvast is geen sprake. In eenzaamheid neemt hij de wereld als een vreemdeling waar ‘zonder perspectieven’. Wat hem nog alleen mogelijk is, is het schrijven van gedichten, een creatieve daad die hij vergelijkt met het offer dat Christus aan het kruis bracht uit liefde voor de mensen. In *Vormen* (1924) wordt nog een ‘klein geluk’ gevonden in aardse vormen, waarvan het gedicht er één is. In *Nieuwe gedichten* (1934) behelst dan ‘Het veer’ zijn genuanceerde acceptatie van de werkelijkheid. In het epische gedicht, dat in zijn problematiek vergelijkbaar is met ‘Cheops’, wordt de heilige Sebastiaan in een moderne wereld neergezet. Het wordt deze martelaar voor het geloof vergund een moment voor zijn overgang naar de andere wereld na te denken over zijn eenzijdige streven naar het hogere. En hij verbaast zich erover:

> dat hij, toen hij in leven was, zijn hoop
> gesteld had op een hoger heil dan dit
> thuiskomen in een slapend vruchtbegin;
> dat hij begeerd had naar de geest terwijl
> het wonderbaarlijk lichaam in de tijd
> hem gans bewoonde; en dat wie sterft eerst ziet
> hoe dieper 't bloed is dan de hemel hoog;

Het slot van ‘Het veer’ dicht Sebastiaan geen suggestief graf toe en biedt voor zijn ziel ook geen traditionele vrije aftocht als vogel naar het westen, maar suggereert dat hij een tweede kans krijgt. In dat slot is er sprake van (1) een geloof in de barmhartigheid van God, die de wet van leven en dood openbreekt, (2) een verworpen geloof in de mythe dat de ziel van een gestorvene een vrije vogelvlucht heeft als in de mythe van A. Roland Holst,

en (3) het geloof hechten aan een verhaal. In de zekerheid van (3) zitten twee onzekerheden, waarmee wij kennelijk te leven hebben. Het verhaal waaraan de dichter geloof hecht, is de suggestie van de geboorte van een kind dat zo stralend schoon is:

> dat men, de warmte ziende van zijn blik,
> aan blauwe lucht moest denken, melk en vruchten,
> aan stromend water waar men baadt en waar
> men na het bad naakt inslaapt in het gras.

Hier is de werkelijkheid beschreven als het Beloofde Land (het land van melk en honing, het paradijs) - het is voor Nijhoff de ultieme vorm van levensaanvaarding. Met deze acceptatie van de werkelijkheid gaat bij hem een opvatting gepaard die zich keert tegen de traditie van wereldverzaking en idealisme. In de proloog van 'Awater' (1934) roept hij nog wel de 'allereerste geest/die over wateren van aanvang zweeft' als zijn Muze aan, maar hij voegt er onmiddellijk en nadrukkelijk aan toe dat zijn gedicht 'niet, als geheel een vorige eeuw/puinhopen [wil] zien en zingen van mooi weer'.

Het is mogelijk dat Nijhoff hiermee ook Richard Minne of E. du Perron van dienst is geweest, die de 'kosmische poëten' op de hak namen. Du Perron publiceerde in zijn *Parlando* (1930) het venijnige sonnet 'Voor een paradijsvaarder', waarmee het literair idealisme aan zijn eind leek gekomen, dat nog spreekt uit de titel van Marsmans bundel *Paradise regained* (1927). De slotregel van het sonnet zinspeelt in ieder geval op Marsmans omstoken van het graan des levens tot de jenever der poëzie.

> Veroorlof mij u nogmaals af te wijzen,
> binnen de maat van een veracht sonnet:
> de Schoonheid wreekt zich, want ik sterf van pret
> om al uw kostloos bovenwerelds reizen.
>
> Uw buitelingen tussen paradijzen
> met als eindhaven toch een kleevrig bed -
> moet men niet dom zijn, om zo nauwgezet
> steeds weer een nieuw soort hemel aan te krijsen?

> Wij spreken werklijk niet dezelfde taal:
> ik ben geen dichter, dat staat vast, en de aarde
> is mij genoeg, zelfs voor een enkle maal.
> Voor u de zang der sferen en de wijn
> die poëzie heet: een geijkte waarde.
> Dit is jenever? - Voor mijn part azijn.

Aan het einde van de jaren dertig constateerde Ed. Hoornik dat de allerjongste dichters weer ‘in hemelsche richting’ gaan, maar Ter Braak bespeurde daarentegen ‘van zulk een hemelse evolutie (voor een ogenblik aangenomen, dat wij onder dat “hemels” zoiets kunnen verstaan als metaphysisch georiënteerd of platonisch)’ niet veel. ‘De twee belangrijkste vertegenwoordigers van deze jonge generatie, H.A. Gomperts en L.Th. Lehmann, zijn, hoezeer onderling ook verschillend, bijzonder “aards” van oriëntering!’[18.]

Het is waar dat Lehmann nogal nuchter staat tegenover de pretenties van de poëzie blijkens zijn ‘Opmerking’ in het ‘Nieuwe poëzie’-nummer van *Criterium* (1940, p. 730). Ik citeer er de laatste strofe van: van de poëzie blijkens zijn ‘Opmerking’ in het ‘Nieuwe poëzie’-nummer van *Criterium* (1940, p. 730). Ik citeer er de laatste strofe van:

> Wij staren op het scherm met twee dimensies,
> verbeelding gunt ons ieder perspectief;
> waarin reeds gidsen met veel goede intenties
> benoemd zijn. Enklen nemen dat voor lief.

Blijkbaar is het feit dat de verbeelding perspectief verleent in een overigens uitzichtloze menselijke situatie, voor Lehmann nog geen aanbeveling voor de opvatting dat het leven in de fictie de voorkeur geniet boven een realistische kijk op de dingen. Voor Bertus Aafjes was de Tweede Wereldoorlog daarentegen geen reden zich realistischer op te stellen. In 1941, in de tweede jaargang van *Criterium*, publiceerde hij het sonnet ‘Droom en daad’.

> Ik trok het tentdoek van de dag opzij
> en zag het zonlicht op de grijze blaren;
> het viel gelijk een streelgordijn van haren
> en joeg de wereld in een blonde pij.

Toen overrompelend op gindse wei
zag ik wild dansend in het zonnig Heden,
de naakte Gratieën der Mooglijkheden
tot aan hun enkels in de zwarte klei.

Welzalig hij, die aan de tafel schranst
der werkelijkheid met deze dienaressen;
gelukkiger, dacht ik, wie zich verschanst

in Poëzie en kust haar gulden tressen.
Hij heeft een danseres die voor hem danst
en negen Muzen heeft hij tot maitressen.

Het sextet spreekt duidelijke taal: de dichter kiest hier voor de opvatting die het rijk der verbeelding, de poëzie, de droom de voorkeur geeft boven een zich op welke manier dan ook inlaten met de realiteit van 1941. Een ander gedicht dat zich bezighoudt met de verhouding van poëzie en werkelijkheid is ‘Herfst’ uit *Parken en woestijnen* (1941) van M. Vasalis.

Nooit ben ik meer in mijn gedachten groot,
steeds zeldner denk ik dat mijn werkelijk wezen
zich tonen zal en durven te genezen
van de steeds naderende duidelijke dood.
Vandaag zag ik de hemel door het weemlend lover
verbleken tot een doodlijk zuivere helderheid.
Ik heb mezelf nog van geen ding bevrijd
en er is haast geen tijd meer voor mij over.
Er ruist een hoge ruime wind
door de recht opgerezen bomen;
aan het zwarte water is een hert gekomen,
en door het oevergras schijnt laag de zon...
Dit is het enig antwoord, dat ik vind,
dat mij bevrijden zou, zo ik 't vertalen kon.

Het gedicht spreekt het verlangen naar onthechting uit, naar een acceptatie van de dood in het leven, waartoe de aanblik van de heldere hemel opnieuw een aanzet geeft. Middelen om tot die abstractie te geraken verschaffen de conventionele symbolen, die binnen het gesloten literaire systeem functioneren. Maar zodra het erom gaat de symbolen te integreren in het concrete menselijk bestaan, voldoen ze niet. Het gedicht is een voorbeeld van de wijze waarop *Criterium*-dichters het beperkte bereik der symbolen doorzien, maar de geijkte symboliek op grond daarvan niet afzweren. Dat wordt na 1945 wel anders bij de Vijftigers, die de conventionele symboliek en abstracties afschaffen, het leven omarmen en oog krijgen voor de dagelijkse realiteit, waaruit zij niet van plan zijn 'op gekleurde paarden onzichtbaar het Elysium in te rijden', zoals Hoornik in 1940 nog van plan was.

Rudy Kousbroek formuleerde in het tweede nummer van *Braak* (juni 1950) de eisen waaraan de nieuwe poëzie moest voldoen. 'Dat er niet meer vaag in parken of woestijnen wordt gelopen. Dat de vlucht in de droom aan de dijk wordt gezet, omdat hij onbruikbaar is. Dat indien er gevlucht moet worden, er in de realiteit gevlucht wordt. Dat de dichter verder kijkt dan zijn zolderkamer lang is. Het hemelse vers in de aardse huiskamer moet plaats maken voor het zeer aardse vers in de zeer aardse wereld.' Het is een programma dat door Remco Campert aldus wordt uitgedrukt:

> Ik bewoon met jou de aarde,
> droefgeestig en dan weer vrolijk,
> maar altijd zijn wij
> van de aarde.
>
> Niemand is banneling.

Beziet men de geschiedenis van de poëzie in het licht van de verhouding van idealisme en realisme, dan ligt het accent bij de Vijftigers op de concrete werkelijkheid en op zo concreet mogelijk taalgebruik. Dat blijkt revolutionair uit heel vroege gedichten van Kouwenaar en Elburg. De eerste wond er in *Reflex* (1948), het tijdschrift van de Experimentele Groep in Holland, geen doekjes om.

Zég het woord, dat je dagelijks zegt
met de mond die staat naar aardappels proppen,
naar tandpijn en bloedspuug en shagsigaretten,
naar vloeken om prikklokkanker en wekker,
naar lachen om heren in hemden van kant,
om de hele ratteplan winkel van sinkel
waar alles te koop is voor kopergeld

En van Elburg staat in het 'Holland-nummer' van *Cobra* (1949):

Nu hadden wij allen niet zoveel
niet een zoutkorrel tussen vinger en duim
niet een tuiglederen snuf
niet een sneeuwhazen schim
geen kikkersnik van 't kapitaal te verwachten [...]
geen worst op ons brood en geen eerlijke krant
geen huis en geen groente
geen geld voor ons werk
geen vrij op een Mei
en geen pest meer te zeggen.

Dit realisme betekent niet dat zij voortaan louter referentieel te werk zouden gaan. Integendeel, zij wisten op een gegeven moment maar al te goed dat een gedicht naast communicatieve kwaliteiten ook en vooral autonome kenmerken moet bezitten die de lezer er juist van bewust maken dat zijn lectuur ook een niet-referentiële functie heeft. Het betekent evenmin dat de Vijftigers utopische gedachten afzwoeren. Ze werden gedragen door het optimisme van de eenheid van leven en maken, maar dit optimisme 'had niets van doen met de onwereldse blijmoedigheid die het idealistisch humanisme van na wereldoorlog 1 kenmerkte'.[19.] Zonder transcendente aspiraties te koesteren waren zij geïnteresseerd in mens en maatschappij uit 'bittere noodzaak: de mens van vlees en zenuwen is toch belangrijker dan zijn geïdealiseerd portret gebleken'.[20.]

Voorzover echter de experimentele dichters het conflict van ideaal en werkelijkheid opgelost zagen in de evocatie van de oorspronkelijke heel-

heid en zuiverheid van de mens, koesterden zij wel een klassiek-romantische gedachte die elke avant-garde beheerst en waarvan Lucebert de belichaming is. Deze vaststelling is niet nieuw, maar is hier niet als verwijt bedoeld, zoals vroeger wel het geval was in kritiek op de Beweging van Vijftig. De kritiek op de Nederlandse avant-garde was dezelfde als ten tijde van de Europese avant-garde. 'Rare indeed is the case of a scholar maintaining the continuity who is not adversely prejudiced. Mario Praz is one such, and he feels that romanticism not only survived decadence and symbolism, but remains one of the major factors in avant-garde art and culture,' schrijft Renato Poggioli.[21.]

Op basis van een mythisch getinte taalopvatting wilden de Vijftigers de werkelijkheid en de waarheid zeggen, of die nu aangenaam dan wel onaangenaam is. Met deze opvatting postuleerden zij een oereenheid van taal en werkelijkheid, van woorden en dingen, die als relict ons nog bekend is in de zegswijze 'als je over de duivel spreekt, trap je op zijn staart'. Luceberts betiteling van de taal als 'conjecturaal' (op gissingen berustend) is de uitdrukking van zijn mythisch geloof in de ware, verloren gegane taal die Orpheus beheerste. In een brief van 17 april 1953 aan Gerrit Borgers schrijft Lucebert dat 'de levende wakende Spraak' door schriftgeleerden is fijngewreven 'tot slaappraat. Voor geen ding hebben zij respect, laat staan voor het werk van de dichter en dat is vermaken aan de aarde het meest genezende der goddelijke dingen: de taal. "Steen blijft steen" verklaren zij en ontkennen dat orphuis [sic] met zijn lied de stenen ophief en deed zweven. Maar dit is juist gedaan in de tijden dat de nacht nog niet nuchter gemaakt werd, nu is alles anders.'

Volgens Kouwenaar waren de Vijftigers eropuit 'het woord te ontdoen van zijn ideeële schuimlaag en het (weer) een stoffelijke functie te geven door via hun puur menselijke ervaringen (voelen, zien, kranten lezen, horen, au zeggen, drinken, uitglijden, fietsen, zoenen, bang zijn) iets van het oorspronkelijk naakte Zijn (om niet het religieus beduimelde woord "zuiverheid" te gebruiken) te (her)ontdekken en van daaruit opnieuw te starten'.[22.] Taal en zintuiglijkheid vormen de kenbronnen van de werkelijkheid, en niet het denkende bewustzijn, dat de geest centraal stelt en zich bij voorkeur richt op een andere wereld dan de empirische (op 'het rijk der stoffloosheid' zou Isaäc da Costa gezegd hebben). Onder de Vijfti-

gers vertegenwoordigt Kouwenaar mede door middel van zijn dragende metafoor ‘eten’, die hij, evenals Elburg en Lucebert trouwens, gebruikt voor de waarneming en verwerking van de werkelijkheid, het standpunt dat alles in de werkelijkheid het resultaat is van processen die zich in het stoffelijke afspelen - wat niet zo vreemd is ‘gedachtig zijnde, dat wij stof zijn’, zoals Psalm 103:14 zegt in echo op Genesis 3:19, ‘want gij zijt stof, en gij zult tot stof wederkeren’. Nieuwsgierig naar de realiteit opende hij, getuige reeds de titel van zijn debuut *Achter een woord* (1953), de aanval op ‘de naamgeving, die immers de plaats van de dingen heeft ingenomen - de abstract geclicheerde naam die vóór het concrete ding, de concrete werkelijkheid, het concrete zijn is geschoven’.[23.]

Dit literair materialisme verliest die andere, hogere werkelijkheid niet uit het oog. Afzwering van de klassiek-idealistische traditie houdt niet het ontbreken van cultuurhistorisch bewustzijn in. In ‘zie de dagbladen’ vertelt Kouwenaar hoe tijdens het schrijven van een brief aan een geëngageerd dichter een lieveheersbeestje plotseling onbeweeglijk op de letter q van zijn Triumph, zijn schrijfmachine, komt te zitten. Het is alsof Onze-Lieve-Heer zelf aan hem verschenen is, getuige deze bezinning op het fenomeen.

> [ik] bewonder zijn schoonheid, sputter
> symbolisch sekreet, nou nou, die andere
> werkelijkheid is wel klein geworden
>
> nochtans het is er, dus ik
> integreer het in godsnaam.

Ook Elburg heeft het in ‘wisten wij echter’ over een vaag metafysisch besef, dat overigens niet van de grond komt. Hij refereert in het gedicht niet alleen aan Christus, die tijdens zijn agonie in de hof van Getsemane zijn discipelen in diepe slaap vond en hen wekte en verwijtend toesprak, maar ook aan de bijbelse vergelijking van ‘een kleine wolk, als eens mans hand’ (1 Koningen 18:44). Bij ‘de slaap’ van regel 14 kan men nog twijfelen of Elburg aan het eerder geciteerde ‘Sonnet’ van Kloos heeft gedacht. Maar met ‘de wijze spreuken’, gelezen in combinatie met ‘schouders’ en ‘reu-

zen', zinspeelt Elburg zonder twijfel op de bekende metafoor van de in 1126 gestorven Bernard van Chartres voor de bestudering van de klassieke en christelijke traditie, die ons tot dwergen maakt op de schouders van reuzen. Maar anders dan in het lijdensverhaal blijkt in de slotregel het religieus vermoeden 'tot wekken niet bij machte', en anders dan in 'Sprokkel-zomer' van Boutens ook geen zoden aan de dijk te zetten.

> Een zwak gekwaak
> hielden wij over van de wijze spreuken,
> steden krompen in de warme stroom
> van onze aandacht
> en uit menigten wiekte slechts soms
> een enkele engel op
> het schot van ons verliefde woord waard.
>
> zo werden wij groter tussen onze schouders,
> maar kleiner rond onze innerlijke zekerheid.
>
> toch, soms
> - en wij liggend met open ogen in de oksel van de nacht -
> deed een vage roep als van gewonde reuzen
> een heelal achter onze muren vermoeden.
>
> maar altijd was de slaap,
> als een goede tuin met papavers, nader.
>
> wisten wij echter of er niet een hand uit een wolk,
> of zelfs maar uit een naburige eenzaamheid,
> tastte, tastte en ons slapend vond,
> en verdween, tot wekken niet bij machte?

Tot halverwege de negentiende eeuw hingen kunstenaar en publiek eenzelfde stelsel van normen en waarden aan, en was de dichter een voorganger en voorzanger op het pad der deugd, dat op zijn hoogst naar de hemel leidde. Ten tijde van de Romantiek werd de dichter een revolutionair die

de burgerij mores leerde - andere normen dan die van de geïndustrialiseerde maatschappij, waarin het nuttigheidsprincipe heerst. Hij werd een priester van de Schoonheid en profeet van een heilstaat op aarde voor de congeniale lezer - niet voor iedereen dus. In 1910 schreef Van Eeden, de sociaal bewogene, dat voor de Dichter niettemin 'alle poëzie, alle literatuur, alle kunst, alle sociale bemoeyingen alleen waarde hebben, in zoover ze betrekking hebben op die toekomst en bijdragen tot haar nadering'. Hij heeft het oog gericht op het rijk 'dat niet van deze waereld is' en dat aanstaande is 'want wat zijn een paar eeuwen bij den ouderdom van ons geslacht'.[24] Het gedicht werd aldus een verkondiging, vergelijkbaar met de boodschap van Christus en zijn discipelen en andere roependen in de woestijn.

In die traditie staat ook de avant-garde uit de jaren vijftig. Na de beide wereldoorlogen is de scepsis over het welslagen van literair-maatschappelijke revoluties begrijpelijkerwijs toegenomen. De dichter voelt zich bij Lucebert een nar of bij Kouwenaar 'een werkkracht in 't licht van zijn ontslag'. Al mag hij de profetenmantel aan de wilgen hebben gehangen, zijn gedicht drijft nog steeds op de onuitgesproken gedachte dat poëzie kan bijdragen aan de verbetering van het bestaan en op haar eigen wijze een leverantie is van vooral aardsgerichte inzichten in een ondoorzichtige werkelijkheid. Het is de moderne dichter inmiddels duidelijk geworden dat hij niet een theoloog of filosoof is met uitgesproken abstracte ideeën over een transcendente werkelijkheid, maar iemand die met concretiserende taal en beeldend denken aan het bestaan een belangrijke vorm van zingeving verleent. Dat verschaft de poëzie metafysische allure, ook al refereren de metaforen niet aan het transcendente. De poëzie, het verhaal, de mythe, de denkbeeldige werelden vormen in pregnante zin een *make-belief*, dat verzoening met het bestaan teweeg kan brengen. Aan deze werelden kan men overigens alleen absoluut geloof hechten als men het metaforische karakter van de taal vergeet.

Eindnoten:

1. Gerrit Kouwenaar, 'Inleiding'. In: *Vijf 5-tigers*, Amsterdam [1955], p. 8. Van 'koude oorlog' sprak George Orwell in de zomer van 1945 toen hij in het linkse Engelse weekblad *Tribune* het artikel 'You and the Atom Bomb' schreef over het gevaar van een machtsevenwicht dat alleen in stand wordt gehouden onder dreigend zwaaien met een alles en allen vernietigende atoombom.
2. Gerrit Kouwenaar, 'Poëzie is realiteit'. In: *Reflex* 1 (1948-49), nr. 2, p. 21-22.
3. Geciteerd naar Enno Endt, *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij*, Amsterdam 1990, p. 11 en 13.
4. F. van Eeden, 'Kooningschap en dichterschap'. In: idem, *Studies. Zesde reeks*, Amsterdam 1918, p. 8-43; citaat p. 40.
5. F. van Eeden, 'Poëzie, wijsbegeerte en mathesis'. In: idem, *Studies. Vijfde reeks*, Amsterdam 1908, p. 149-165; citaat p. 153.
6. Herman Heijermans, 'Eene anti-kritiek II'. In: *De Jonge Gids* 2 (1898-99), p. 200-208; citaat p. 206.
7. Matei Calinescu, *Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham 1987, p. 45-46.
8. Nog in 1986 verscheen een beknopte bloemlezing met 'nieuwe christelijke poëzie' die volgens de inleider Bert Hofman 'geen aanspraak op literaire waardering' wil maken. 'Tot op zekere hoogte laat die haar zelfs onverschillig. Van ouds valt hier alle nadruk op de inhoud. De literaire

vorm is van betekenis om de gedachte zo aantrekkelijk mogelijk tot uitdrukking te brengen.' Aldus ging de voorzitter van de Vereniging van Protestants-Christelijke Auteurs terug naar vóór Tachtig (toen de vorm aankleding der gedachten was) en onttrok hij zich aan elke literaire discussie en evaluatie.
We willen hier misschien ook denken aan 'een christelijk dichteres als een radertje in de zielsindustrie', zoals *Vrij Nederland* (24 december 1977) een interview met Nel Benschop kopte? Tot op heden bereikten haar bundels astronomische oplagen en nu liggen ze als *Verzamelde gedichten* in de boekhandel. Ondanks dit succes heeft zij, zo schreef *Vrij Nederland* al, geen erkenning gevonden in literaire kringen, die haar werk beoordelen als 'vroom gerijmel'. In haar voetspoor trad in de jaren zeventig een schare die bijkans niet te tellen is, in willekeurige volgorde: Nel Veerman, M. Koffeman-Zijl, Berendien Meijer-Schuiling, C. Golterman-van Dijk, mevrouw IJskes-Kooger, Corrie Vollenhoven-Op 't Land, Fré Schelhaas-Miske, L.W. Brinkman-Oosterman, Nel Goudzwaard-Dubois, Joke Verweerd, Cora Terpstra-Luiten.

9. J.D.F. van Halsema, *Te zoeken in deze angstige eeuw*, Groningen 1994, p. 41. Een vergelijkbare aanval op het sonnet is te vinden in *De Kroniek* van 19 januari 1896, enigszins verhuld: '[...] een ander wilde de arme moede menschheid vertroosten met gezangen, daar God niet meer zichtbaar was, [...].' Zie *Verzamelde geschriften van Alphons Diepenbrock*. Bijeengebracht en toegelicht door Eduard Reeser in samenwerking met Thea Diepenbrock. Utrecht-Brussel 1950, p. 129.
Op een ander niveau sloeg er trouwens wel een vonk over, als men zich de dichter-zanger J.H. Speenhoff - in 1980 heruitgegeven door Willem Wilmink - te binnen brengt, die als geen ander het volk wist te bereiken en bewondering bleef oogsten bij geletterden, vergelijkbaar met Annie M.G. Schmidt in onze dagen. En ook valt te denken aan cabaretzangers als Wim Sonneveld, aan plezierdichters als Drs. P. en liedtekstschrijvers als Ernst van Altena.
Men kan misschien denken aan Leonard Cohen, wiens gedichten door Remco Campert werden vertaald (1971), en aan Bob Dylan natuurlijk. Hans Vlek verklaarde in 1968 dat popmusici 'een geweldige synthese tussen muziek en tekst hebben weten te bewerkstelligen, wat voor een groot deel de zin aan het schrijven ontneemt'. Frank Koenegracht noemde Bob Dylan, John Lennon en Frank Zappa 'de zingende dichters' en zei in 1978: 'Het rolmodel dat de dichter had, is een beetje weg. Dat is overgenomen door de popster.' Dat lijkt iets voorbarig gesproken - de dichtersrol die Jean Pierre Rawie nu met verve speelt, heeft succes; als enige dichter bereikte hij de boekentoptien. Het brede publiek slaat zijn optreden allerminst met meewarigheid gade, zoals ook nog altijd literaire cafés dan wel Nachten van de Poëzie druk worden bezocht.
10. W. Blok, *P.C. Boutens en de nalatenschap van Andries de Hoghe*, Amsterdam 1983, p. 216.
11. Dick van Halsema, 'P.C. Boutens: uit het buitengebied van de wereld'. In: Anja de Feijter en Aron Kibédi Varga (red,), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie*, Kampen 1994, p. 9-21; citaat p. 13.
12. Geciteerd naar C. de Deugd, *Het metafysisch grondpatroon van het Romantische literaire denken; de fenomenolgie van een geestesgesteldheid*, Groningen 1966, p. 115.
13. Zie ook M.L.B. Pouwen, 'In het licht van Christus: de Tachtigers en hun godenzonen'. In: *Voortgang. Jaarboek voor de Neerlandistiek XVI*, Münster 1996, p. 55-72.
14. Van Eeden, 'Kooningschap en dichterschap'.
15. Karel van de Woestijne, 'H. Gorter: Pan II'. In: idem, *Verzameld werk. Vijfde deel. Beschouwingen over literatuur*, Brussel 1949, p. 149-156; citaat p. 151.
16. Ben Peperkamp, 'Bij Achterberg op tafel kijken: over een fysische notitie uit zijn literaire nalatenschap'. In: *Achterbergkroniek* 25 (1995), p. 14-29; citaat p. 26.
17. J.C. Bloem, 'Over het verlangen'. In: idem, *Verzamelde beschouwingen*, 's-Gravenhage 1950, p. 11-14; citaat p. 11.
18. Menno ter Braak, 'De moderne dichter'. In: idem, *Verzameld werk*, Amsterdam 1951, deel 7, p. 476-482; citaat p. 478.
19. Gerrit Kouwenaar, 'De "A" van Cobra'. In: *Museumjournaal*, jan.-febr. 1962, p. 159-161.
20. Kouwenaar, 'Inleiding', p. 11.
21. Renato Poggioli, *The theory of the avant-garde*, Cambridge (Mass.) 1968, p. 46.
22. Kouwenaar, 'Inleiding', p. 11.
23. 'Stellingen van GK'. In: *Kunst van Nu*, november 1964, p. 17.
24. Van Eeden, 'Kooningschap en dichterschap', p. 43. Veel later geeft Jan G. Elburg in 'Poëzie en marxisme' (*Het Woord* 3, lente 1948) toe dat een dichter vergeleken met een politicus zwak staat. 'De ene belooft brood en de andere ongemakkelijke schoonheid.' Maar beiden zijn op weg naar hun heilstaat. En schreef W. Barnard alias Guillaume van der Graft in *Tussen twee*

stoelen (Amsterdam 1960, p. 27): ‘Dichten, dat is immers een poging om de wereld bewoonbaar te maken, demonieën te temmen, menselijke existentie te bereiken. Dichten is qua functie een eschatologische bezigheid.’

[2] De proefondervindelijke zee

'De ontwikkeling van de maatschappelijke en economische omstandigheden had na de laatste oorlog ons land rijp gemaakt om het dadaïstische en expressionistische experiment, dat na 1918 in andere landen zoveel opgang had gemaakt nog eens dunnetjes over te doen,' zei Lucebert in *Het Parool* van 7 november 1949. In dezelfde maand schreef Kouwenaar dat dada noch het surrealisme noch het expressionisme ophoudt bij Tzara, Breton of Paul van Ostaijen. Bij hun erkenning van de betekenis van het surrealistische program, ook in zijn politieke consequenties, leggen Lucebert, Elburg, Kouwenaar en Bert Schierbeek het accent op de ontdekking van het onderbewustzijn en de droom als factor in het scheppingsproces. Men hervindt er zelfs zijn 'onbesmette Ik'. Ontkenning van die factor 'is evenzeer een zich afwenden van de realiteit, een formalisme dus, als het tot alleen zaligmakend middel te verklaren'.[1] Met deze en soortgelijke opmerkingen tekenden rond 1950 jonge experimentele dichters krachtig verzet aan tegen de voortzetting van de idealistische traditie op het terrein van de maatschappij en de kunsten. 'Het vooroorlogs normenparadijs' had immers geleid tot 'de poort van de hel' van de Tweede Wereldoorlog, zoals Lucebert in *De Groene Amsterdammer* van 18 augustus 1951 opmerkte.

Karel Appel, Constant (Nieuwenhuys), Corneille, die in Amsterdam elkaar in de strenge winter van 1947-1948 op vrijdagochtenden geregeld ontmoetten in het steunlokaal van sociale zaken te midden van werkloze vissers, van uitgevroren bouwvakkers en van anderen die steun behoefden, kwamen met Theo Wolvecamp, Jan Nieuwenhuys en Anton Rooskens op 16 juli 1948 bijeen om een strategie uit te denken tegen 'de verworden aesthetische opvattingen die het groeien van een nieuwe creativiteit in de weg staan'. Zij richtten op 8 november 1948 de Experimentele Groep in Holland op, waarbij zich weldra de jonge dichters Elburg, Kouwenaar en Lucebert aansloten. Het eerste nummer van hun tijdschrift *Reflex* bestaat

vrijwel geheel uit het ‘Manifest’ van Constant. In het tweede nummer zijn de dichters prominent aanwezig, Kouwenaar met de programmatische bespiegeling onder de titel ‘Poëzie is realiteit’, die stoelt op Constants ‘Manifest’, Elburg en Lucebert met gedichten. Voor het nummer adapteerde Lucebert zijn gedicht ‘Oosterse liefde’, dat hij op 12 december 1948 voordroeg in een vergadering van de Experimentele Groep, aan de politieke situatie door het de titel ‘Minnebrief aan onze gemartelde bruid Indonesia’ en de datering ‘Zondag 19 december 1948’ mee te geven. Dat is de dag waarop het Nederlandse leger de tweede politionele actie tegen de Indonesische vrijheidsbeweging begon.[2.] De toenmalige burgemeester van Amsterdam, Arnold d'Ailly, dacht er anders over: hij had zes dagen voor de gala-avond van de Boekenweek 1948 de première van Slauerhoffs toneelstuk *Jan Pietersz. Coen* verboden. De burgemeester vreesde ongeregeldheden omdat de oorlogshandelingen in Nederlands-Indië al voor onrust genoeg zorgden en Coen inmiddels een symbool was geworden van verwerpelijk kolonialisme.

Toen op de grote Cobra-tentoonstelling van 3 tot 28 november 1949 in Amsterdam schilders en dichters tezamen naar buiten traden, werden zij in de pers belachelijk gemaakt en in een politiek kwaad daglicht gesteld. De pers sprak van ‘waanzin tot kunst verheven’ en van ‘geklad, geklets en geklodder’. *Het Vrije Volk* schreef op 12 november 1949: ‘Wie deze tentoonstelling gezien heeft, heeft geen hoop meer dat er uit Karel Appel en Corneille, uit Constant en Théophile Wolvekamp, uit Gerrit Kouwenaar en Lucebert ooit iets anders zal groeien dan wat ze nu al zijn: knoeiers, kladders, verlakkers.’ Appels wandschildering ‘Vragende kinderen’ was al in de loop van 1949 ‘prooi en speelbal van de wildgeworden burgerman’[3.] geworden en werd om de gemoedsrust van de ambtenaren te bewaren achter nieuw behang van de koffiekamer van het Amsterdamse stadhuis verdonkeremaand en pas tien jaar na dato door Appel op linnen gebracht voor het Stedelijk Museum. Nu het stadhuis hotel The Grand is geworden, is de muurschildering weer te zien bij de ingang van het restaurant.

Afkeuring trof trouwens niet alleen deze Amsterdamse kunstenaarsgroep. In 1950 ontstond er in Den Haag grote beroering over de toekenning van de Jacob Marisprijs aan P. Ouborg voor zijn krijttekening ‘Vader en zoon’, terwijl een jaar later Co Westerik fel werd aangevallen om de

toekenning van dezelfde prijs voor zijn schilderij ‘De visvrouw’. De doorbraak van de moderne kunst ging in deze jaren dus allerminst van een leien dakje. Nog in 1959 liet in *Elsevier's Weekblad* de kunstcriticus Charles Wentinck weten dat het bij moderne kunst gaat om ‘toevallige verfsmijterij, infantiele kladververij en schizofreen smeerboelgedonder’.

Na de geruchtmakende Cobra-tentoonstelling voegden zich bij de experimentelen andere jonge dichters, die elkaar uit de kleine tijdschriften *Blurb* en *Braak* hadden leren kennen of in het artistieke Parijse milieu rond Simon Vinkenoog. Deze kennismaking leidde tot de Beweging van Vijftig, die in 1951 voor het voetlicht trad met *Atonaal*. In deze bloemlezing zijn gedichten opgenomen van Hans Andreus, Remco Campert, Hugo Claus, Jan Hanlo, Hans Lodeizen, Paul Rodenko, Koos Schuur en Simon Vinkenoog, naast het werk van de oorspronkelijk experimentele dichters Elburg, Kouwenaar en Lucebert, en illustraties van Karel Appel en Corneille. De bloemlezing wekte heftige reacties, wat niet verhinderd heeft dat de Vijftigers - zoals ze nu genoemd werden - in korte tijd van de periferie naar het centrum van de literaire belangstelling en instituties verhuisden.

Als alle avant-gardisten wilden de Vijftigers leven en literatuur doen samenvallen en de poëzie een speurtocht laten zijn naar het (oorspronkelijke) leven. Ze zagen de poëzie als een bevrijdende kracht voor alle levensterreinen, zodat ze niet alleen een literaire omwenteling voor ogen hadden, maar een totale reorganisatie van leven en mentaliteit. De opvatting van poëzie als een idealisme dat ter zijde van het leven en de werkelijkheid stond, wezen ze af. Poëzie is realiteit. Daarmee staan ze, nationaal gezien, een breuk voor met het esthetisch idealisme (van de Tachtigers en P.C. Boutens), het analytisch rationalisme (van de *Forum*-groep) en met het anekdotisch-romantisch realisme (van de *Criterium*-groep).

In de beste tradities van de internationale avant-garde uit de jaren tien en twintig organiseerden de Vijftigers spectaculaire manifestaties, die voortdurend voor grote opschudding zorgden. De redactie van *Podium* belegde voorleesavonden, waarop volgens een verslag in *Podium* (1950) vooral Lucebert de aandacht trok. ‘Lucebert, experimenteel dichter, reciteert zijn verzen in lange haren, puntbaard en enige truien waarover een dik groen wambuis. A. Roland Holst zei: “Ik begrijp niet waarom die jon-

gelui zich, als ze poëzie gaan voorlezen, zo warm aankleden."' Lucebert zinspeelt hierop in een brief aan Gerrit Borgers van 17 april 1950, als hij aan zijn ondertekening toevoegt: 'dichter die zich dik kleedt zodat het zweet der vervoering niet uitbreekt'. In *Braak* van juni 1950 fulmineerde hij tegen zijn bentgenoten, die gelaten toezien hoe het Hollandse publiek de experimentele beweging doodzwijgt. 'Zijn jullie soms allemaal burgers geworden die rust, orde en veiligheid, het bedje en het cadetje blijven prijzen boven alles, d.w.z. ook boven het leven. Ik herinner jullie aan de rel in het Stedelijk Museum, vorig jaar november. Toen werd er niet gezwegen over degenen van ons, die daar optraden als de zgn. experimentele dichters. Wat hebben ze gezegd dat we brachten. Dada nietwaar? DADA! Wat weten de klootzakken van dat wat het dadaïsme in de ontwikkeling van de hedendaagse kunst betekende? Niets, niets weten ze, niets niets voelen ze, ook al hebben ze net vijf jaren "Dada-scholing" achter de rug.'

Op de *Podium*-avond van 1 maart 1951 in het Stedelijk Museum droeg Lucebert vier 'action-poems' voor, geheel in dadaïstische traditie, waarbij nogal wat coryfeeën aanwezig waren: Victor van Vriesland, H.A. Gomperts, J.B. Charles en Gerrit Achterberg. Hans Andreus gaf een ooggetuigenverslag van de avond in een brief aan Simon Vinkenoog van 2 maart 1951. 'Gisteren was er een Podium-avond in het Sted. Museum, met Lucebert. Hij begon met een gedicht de analphabeet geheten en las vervolgens het a b c voor. Hij werd kwaad op de mensen en zei: U bent hier niet gekomen om te praten, ik ben hier gekomen om te praten. Hij keerde vervolgens het glas water om over zijn hoofd, had intussen een zwart masker opgezet. Hij deed het masker af en las een gedicht voor met veel kut en kutten (nee, uit een woordenboek). Tot slot brandde hij sterretjes (10 voor een kwartje) en zei: Mooi, hè. En: het is maar koudvuur, het met zijn hand bewijzend. Alleen de eerste twee rijen applaudisseerden, daar zaten de literatoren en aanhang. Ik heb hem mijn complimenten gemaakt. De Telegraaf fotografeerde hem al sterretjes brandend en schreef een vuil stuk.' Lucebert zelf herinnerde zich de avond zo: 'Ik begon met "De minister-president is een kanon: piep, piep, piep...". Toen las ik het gedicht "Een woordenschat uit het Nederlands woordenboek de Van Dale, gelezen door een vandaal". Daaruit heb ik keurig voorgelezen: "Pik, zelfstandig naamwoord, mannelijk geslachtsdeel; neuken, werkwoord" enzovoorts. Daarop liep een groot

deel van de aanwezigen in de zaal weg, maar dat had ik voorzien. Dus toen kondigde ik het wat rustiger "Herfst" aan en gooide ik een glaasje water over mijn hoofd leeg. Toen zei ik: ik lees u voor het gedicht "Sterrennacht". En toen heb ik een paar sterretjes afgestoken.'[4.]

Het optreden van Lucebert duurde kort, want 'zulke dingen moet je goed *timen*', zegt hij. Uit deze opmerking mag al blijken dat de voordracht goed voorbereid is geweest; het effect ervan had Lucebert voorzien. Het spektakel heeft dan ook iets programmatisch voor wie weet dat in de naoorlogse jaren de poëzielezer voortdurend getrakteerd werd op gedichten met, volgens Adriaan Morriën, 'hetzelfde machtelooze geklaag dat de jeugd voorbij is of de geliefde vertrokken is, dat het feest verstoord werd en de herfst zoo donker is'.[5.] Zo bezien is het omkeren van het glas water over zijn hoofd onder de titel 'Herfst' een visuele parodie op de vele herfst-poëzie van die dagen, is 'Sterrennacht' de feestelijke evocatie van een kinderpartijtje én een persiflage op de conventionele idealistische poëzie. De voorlezing van het abc die Andreus vermeldt, kon wel eens geïnspireerd zijn geweest door de opvattingen van de dadaïst Kurt Schwitters uit 1924. 'Man kann z.B. das Alphabet, das ursprünglich bloss Zweckform ist, so vortragen, dass das Resultat Kunstwerk wird.'[6.] Het dadaïstisch optreden van Lucebert getuigt kortom van de wil opnieuw te beginnen, van een duidelijke nationale en internationale literaire positiebepaling gestoeld op gedegen literaire kennis, die de literaire bobo's van die dagen bij Lucebert niet voor mogelijk hielden.

Twee jaar later, in 1953, werd aan Lucebert zijn eerste poëzieprijs van de gemeente Amsterdam toegekend voor *apocrief/de analphabetische naam*. Van de uitreiking op zaterdagavond 27 maart 1954 wil Lucebert een dadaïstisch schouwspel maken omdat er zo weinig gebeurt 'in ons land dat zo lullig ligt temidden der lallende natiën'. De dadaïst Hugo Ball, onder wiens patronage Lucebert zich wel stelde, heeft op 23 juni 1916 gekleed als magisch bisschop zijn klankgedichten voorgedragen. Misschien vond Lucebert hierin aanleiding de eretitel 'Keizer der Vijftigers', hem in 1953 gegeven door jazzkenner Ruud Koopmans (onder het pseudoniem Rudy Romke) waar te maken. Zeker is dat hij een kleine wraak wilde nemen op D.A.M. Binnendijk, die als ambtenaar van Amsterdamse kunstzaken Lucebert niet in aanmerking vond komen voor de contraprestatieregeling en

hem had aangeraden bij Bruynzeel te gaan werken. ‘Grote kunstenaars hebben altijd in fabrieken gewerkt, ik moest dat niet beneden mijn stand vinden,’ zou Binnendijk tegen Lucebert hebben gezegd.[7.]

Aan Louis van Gasteren schreef Lucebert in maart 1954: ‘Ik heb voor deze unieke gelegenheid iets aardigs bedacht, waaraan een heleboel mensen plezier kunnen beleven. Das kommt nur einmal... Stel je voor: ik kom als keizer (antieke) der 5 tigers (vijf tijgers) met groot gevolg in kleurige pakken, alles keurig in hofstijl. Trompetten zullen schallen. Confetti en serpentine-regens. Zenuwachtige heren in avondtoilet. Ik lees troonrede (opzienbarend). De verenigde pers noteert. Mooie foto's worden gemaakt en leggen historisch moment voor de eeuwigheid vast, enz. Groot experimenteel verzoeningsfeest: het zgn. Batonaal.’ De Keizer en zijn hellebaardiers raken echter al op de trappen van het Stedelijk Museum in handgemeen met de politie. Met de gummistok wordt het gezelschap de stad in geknuppeld.[8.]

In 1954 werd een poging ondernomen van *Podium* uitsluitend een avantgardeblad te maken. Na de fusie van de tijdschriften *Columbus* en *Podium* eind 1947, was het de bedoeling dat *Podium* de lijn van *Columbus* en van het verdwenen *Proloog* zou voortzetten. Aan het eind van 1948 hoopte men de abonnees van *Het Woord*, dat zijn uitgave had gestaakt, op te vangen met de plaatsing van een kort bericht dat *Woord*-redacteuren medewerker waren geworden van *Podium*. Op 3 maart 1949 schreef Paul Rodenko aan zijn mederedacteur Gerrit Borgers: ‘Het gaat er nu om met de Woord-mensen, Nijhoff en A. Roland Holst tóch essentieel de Podium-geest te handhaven.’ Gerrit Borgers werd in de septemberaflevering van de zevende jaargang (1951) de enige redacteur op grond van zijn uitgebalanceerde oordeel en zijn zuivere gevoel voor het experiment. Nadat er al in de vijfde en zesde jaargang gedichten hebben gestaan van experimentele dichters, wil *Podium* in de achtste jaargang, als het is samengegaan met het Vlaamse tijdschrift *Tijd en mens* ‘meer uitsluitend het blad der niet-traditionele jongeren zijn’.

In maart 1954 gaat er op initiatief van Kouwenaar namens de redactie en namens de medewerkers Campert, Elburg, Lucebert en Schierbeek een brief uit naar Andreus, Kousbroek, Hanlo en Vinkenoog. Daarin wordt geconstateerd dat *Podium* in redelijke welstand verkeert, zowel in finan-

cieel als in literair opzicht. Maar het blad is te tam, het polemiseert niet. ‘Podium heeft wel een gezicht, maar geen lichaam.’ De opzet is nu als volgt. ‘We maken van Podium niet alleen het blad vóór de avant-garde (om het maar even zo te zeggen), dus het blad waar die avant-garde o.a. in publiceert, zoals tot nu toe het geval was, maar ook en vooral het blad ván deze merkwaardige artiesten, een soort strijdkreet dus en eventueel ook boksring voor onderlinge verschillen.’ In 1954 kon Gerrit Borgers aan de lezers meedelen dat *Podium* ‘het blad van de avant-garde’ was geworden. Hij schrijft dat de experimentele dichtkunst weliswaar voorbij het revolutionaire stadium is, maar dat het er nu op aankomt ‘niet langer [...] de burgers te verschrikken, maar [...] de wereld iets aan te doen waardoor ze nog lang een deuk op haar ronde buik zal dragen.’ Maar floreren deed het blad met deze opzet niet, juist om de reden dat de revolutie in een overwinning was geëindigd en er geen behoefte meer was aan gezamenlijk optreden.

‘Geheel namens mijzelf’ - de titel van een bijdrage van Gerrit Kouwenaar in *Vrij Nederland* van 26 maart 1955 - besliste de vraag die Remco Campert twee jaar eerder nog in *Het Parool* stelde, ‘Voor een generatie of voor eigen rekening?’ (22 december 1953) en betekende definitief het einde van het gezamenlijk optreden. In 1955 verscheen *Vijf 5-tigers*, een bloemlezing uit het werk van Campert, Elburg, Kouwenaar, Lucebert en Schierbeek, met een inleiding van Kouwenaar. ‘Dat inleidinkje,’ zegt hij, ‘is ontstaan uit een serie lezingen die door De Bezige Bij werd georganiseerd. Twee winters lang zijn we in twee autootjes van de Bij, met Geert Lubberhuizen en Wim Schouten, naar alle mogelijke literaire clubjes in het land getrokken. In de inleiding, een bewerking van mijn lezing op die avonden, haalde ik “objectief” de beweegredenen naar voren; ik gaf geen voorschriften. Want het was toen al duidelijk dat er vijf verschillende dichters bezig waren.’[9] De bloemlezing stelde het groepsoptreden van *Atonaal* in de schaduw en bijgevolg andere Vijftigers van het eerste uur - tot verdriet van de samensteller Vinkenoog.

De enorme publiciteit rond actie en reactie deed bij de buitenwacht de indruk ontstaan van een groep dichters, van een hecht aaneengesloten front, dat opereerde op grond van een welomschreven program. Zij deelden als andere generaties een ‘eenheid door gemeenschap van [economi-

sche, politieke, sociale en literaire] situatie', kan men zeggen.[10.] Dat gemeenschappelijk programma bestond echter niet, tenzij het was gelegen in een gelijkgezinde mentaliteit die zich eerder thuis voelde bij Theo van Doesburg dan bij M. Nijhoff of die zich klaar bewust was op maatschappelijk en artistiek terrein *iets anders* na te streven dan de directe voorgangers of traditioneel ingestelde tijdgenoten. Dit 'iets-anders-dan' lijkt een platvloers kenmerk van wat een generatie bijeenhoudt. Het komt direct uit het literaire veld, maar het kenmerk blijkt fundamenteel te zijn, klassiek en internationaal.[11.] Om redenen van literair-politieke aard sloten de Vijftigers de rijen, maar ze stoven uiteen zodra het pleit in 1954 in hogere zin beslecht was, als Paul Rodenko met zijn bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* de nieuwe poëzie relateert aan die van Gezelle en Gorter en haar plaatst binnen het ruimere kader van het Europese modernisme. Maar zo vernietigend voor vooroorlogse conventies had men de vernieuwingsbeweging ondergaan, dat een gerenommeerd criticus, geheel uit het veld geslagen, nog in 1957 schreef: 'Dít had je niet kunnen voorspellen, deze jungle, deze verwording en schoffering, deze Hiroshima der kunst.'[12.]

Bij het publiek bestond groot misverstand over de aard van de nieuwe poëzie. Het houdt verband met de betiteling van alle Vijftiger-poëzie als experimentele poëzie ter onderscheiding van de gangbare traditionele poëzie. De verruiming van de term 'experimentele poëzie' (als simpele aanduiding van experimenten met de grammatica en de vorm, het ontbreken van hoofdletters en leestekens, de afwijzing van het sonnet) houdt geen rekening met de afleiding van het woord 'experimenteel'. Het is niet afgeleid van 'experiment', maar van 'experience', dat is ervaring, ondervinding, proefondervindelijkheid. Constant schreef in zijn manifest 'dat uit de ondervinding (experience) die wordt opgedaan [...] de wetten worden afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen' - leidend tot een 'levende kunst die uiting is van de natuurlijke scheppingsdrang en die geen onderscheid kent tussen mooi en lelijk'. Kouwenaar sluit hierbij aan toen hij schreef dat bij de beoordeling van poëzie 'de esthetische maatstaf zich verlegt van het cultuurzwangere mooi-of-lelijk naar het "proefondervindelijke" echt-of-onecht'. Zinspelend op William Blakes *Songs of Innocence and of Experience* (1794) noemt hij de experimentele gedichten 'liederen van onschuld én ervaring'.[13.] En Lucebert droeg in 1951

aan *Atonaal* ‘het proefondervindelijk gedicht’ bij, waarvan ik de laatste strofe citeer:

> de tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij
> daarom de proefondervindelijke poëzie is een zee
> aan de mond van al die rivieren
> die wij eens namen gaven als
> dada (dat geen naam is)
> en
> daar dan zijn wij damp
> niemand meer rubriceert

De afleiding van ‘experience’ betekent intussen niet alleen dat de experimentele poëzie berust op ervaringen - want dan is elke poëzie experimenteel - maar ze betekent vooral dat er tijdens het scheppingsproces ervaringen worden opgedaan. De ware experimentele dichter zoekt in, door en met de taal naar iets wat hij nog niet kende, waarbij noch het onderbewustzijn noch de taal zelf wordt uitgesloten als object van onderzoek. Vandaar dat hij het produceren, de scheppingsdaad, belangrijker vindt dan het resultaat. In dit produceren is de taal dus het belangrijkste materiaal van de dichter, vergelijkbaar met de wijze waarop de Amerikaan Shinkichi Tajiri werkte. Tajiri, door Constant in Parijs ontdekt, was in zijn Amsterdamse tijd bekend om zijn onderzoekingen van nieuwe materialen (schroot, glanzend gepolijst chroomstaal, plastic) en nieuwe (druk)technieken. Het wekte verbazing dat hij er openlijk over vertelde, schrijft Dick Hillenius in zijn *Het principe van nieuwsgierigheid* (1978), maar het bewees juist hoezeer hij gefascineerd was door het onderzoek en niet door het resultaat.

Een groot deel van de moeilijkheidsgraad van de experimentele poëzie is het gevolg van de wil de traditionele grammatica open te breken en de conventionele, dichterlijke en abstraherende taal aan te tasten. De afbraak staat in dienst van de zoektocht naar een andere taal, die een nieuw beeld van onze werkelijkheid opbouwt in zo concreet mogelijke bewoordingen. De taalexperimenten staan ook nog in een ander verband. Voor een korte tijd koesterden de experimentele kunstenaars de marxistische overtuiging

dat kunst sociaal-realistisch moest zijn, althans de maatschappelijke werkelijkheid moest weerspiegelen dan wel de kunst ontmaskeren als een kunst van de bovenlaag. Als het goed is, hebben maatschappelijke veranderingen repercussies in de kunst. De poëzie diende aan te sluiten bij de beoogde verandering in het maatschappelijke bestel, namelijk de overgang van een kapitalistische naar een socialistische maatschappijstructuur. Deze utopische gedachte lijkt op opvattingen die de surrealist André Breton destijds uitdroeg. Hij verenigde Marx en Rimbaud in zijn rede voor het communistische Congres des écrivains pour la défense de la culture (Parijs, juni 1935). Omdat de partij Breton de toegang tot het congres had ontzegd, was Paul Eluard zo vriendelijk de rede uit te spreken voor een lege zaal. '"Transformer le monde" a dit Marx; "Changer la vie", a dit Rimbaud: ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un.'[14.] In samenhang hiermee benadrukten de experimentelen voortdurend het feit dat de autonomie van het gedicht als taalding het engagement niet uitsluit.

Bovendien stelt elke projectie van een heilstaat, elke poging tot een bewustzijnsverandering het gebrek aan humaniteit in de werkelijkheid aan de kaak (dat vond Karl Marx ook de verdienste van het christendom) en ze is dus altijd, hoe cryptisch of hermetisch ook verwoord, maatschappelijk relevant. Ook bij de Vijftigers is het scherpe oog voor sociale misstanden voor een belangrijk deel verantwoordelijk voor hun wil een andere taal te scheppen, die in vrijwel niets lijkt op de dichterlijke taal van voor de oorlog en vooral niet op de taal van machthebbers en oorloghitsers die als 'bezeten zwijnen [de taal] hebben verkracht, opgevreten en [...] voortdurend door hun mulle microfonen voor ons uitkotsen', zoals Lucebert schreef in zijn 'Open brief aan Bertus Aafjes' van 4 juli 1953. Zo wil de experimentele poëzie behalve bevrijding zijn van maatschappelijke onderdrukking ook de geknechte taal bevrijden. En staat daarmee in dienst van de verbetering van het bestaan, wat de veronderstelde autonomie van deze kunst opnieuw sterk relativeert.

De experimentele dichters vragen aandacht voor een aardse werkelijkheid, waarin de oorlog en de vrede, de omarming en de doodsteek, naast elkaar bestaan. Zij willen een poëzie, een wereld waarin het dualisme (ziel en lichaam, geest en materie, hemel en aarde, heer en knecht) is opgeheven. Het dualisme zien zij als een kwalijk gevolg van 'de dictatuur van het

abstracte denken'.[15.] Ter vermijding van het misverstand als zouden ze maar wat 'anrotzooien', wijs ik erop dat de omverwerping het *abstracte* denken betreft. Het denken, dat een mens nu eenmaal doet, moet niet gericht zijn op een of andere buitenwerkelijkheid, maar op het leven op de aarde. Zo is voor Kouwenaar het marxisme iets geweest wat hem heeft 'doen denken', waarop in één adem de precisering volgt dat het marxisme 'mij de werkelijkheid realistischer heeft leren bekijken'.[16.] Elburgs lange gedicht 'Niets doen natuurlijk' staat met dit verwerpelijke abstracte denken in verband, evenals sonnet 21 uit *De sonnetten van de kleine waanzin* van Hans Andreus en Luceberts anticartesiaanse gedicht 'ik droom dus ben ik niet' of Jan Hanlo's mening dat poëzie 'vacantie van het denken' is.

De eerste strofe van Elburgs gedicht schetst het uitbreken van oorlog als een natuurgebeuren waar niets tegen te doen valt. In de tweede en derde strofe wordt duidelijk dat oorlog ontstaat door toedoen van de mens zelf: hij wíl stomverbaasd (hoewel hij prachtig kan denken) creperen en hij wil een spade om zijn eigen graf te graven. Zijn abstracte denkvermogen heeft weinig om het lijf en weinig voeten in de aarde, waarmee het gedicht een illustratie is van wat Henri Bergson al eens zei, namelijk dat het intellect van nature onbekwaam is het leven te begrijpen.

Dacht dat het oorlog werd als herfst
of zondag. een grauw kostuum een
stalen paraplu is al wat men behoeft
en eten eten eten d.d.t. en hele
schoenen voor de vlucht met duizend
door deze zelfde regen overvallen mensen
en spaden voor een graf of greppels.
en stomverbaasd kreperen.
en prachtig denken.
denken.

denken.
kan prachtig denken.
wil stomverbaasd kreperen.

een graf een greppel een gekochte spade
een aarde zonder graan. geaderd
van wroeten kreten draden en metaal.
miljoenen voeten in die onbegrepen
mars op hem af om in zijn strot te bijten.
een oorlog als de koude eb of vloed.
niets aan te doen.
hoofdschuddend sterven.

een dood gemaakt als drank
gedestilleerd. als winst becijferd.
bedoeld. verwekt. gebaard. gevoed.
verpakt. als een machine. en verstuurd.
en stomverbaasd kreperen.
kan prachtig denken.
denken.

Van groot belang in de beschouwingen van schilders en dichters geschreven rond 1950, is hun verzet tegen het nog alom heersende formalisme, dat zich eerder laat leiden door ideeën dan door het materiaal. Het materiaal is, zeggen zij, zelf in staat vormen en ideeën te suggereren. Het initiatief wordt aan de verf of aan de taal gelaten, zodat er uit de ontmoeting van de menselijke geest en de ruwe materie vrije uitingen van menselijke creativiteit ontstaan die verwant zijn aan volkskunst of geïnspireerd zijn op kindertekeningen, de kunst van primitieve culturen, van geestelijk gestoorden. Nog in 1978 zei Lucebert in een interview in de *Haagse Post* (22 april) over een van zijn bezoeken aan een museum in Spanje, waar Aragonese primitieven te zien zijn: ‘Er waren martelingen uitgebeeld met zo'n kracht, joh, het leek alsof de schilder zelf het echte beulswerk had verricht. En dat is toch waar elke kunstenaar naar streeft: de opheffing van de scheiding object-subject, vorm-inhoud, om een waarheid aan het licht te brengen die, al is het slechts voor een ogenblik niet relatief is.’

Kunsthistorici hebben erop gewezen dat dezelfde theorieën ook leefden in de revolutionaire tijden van 1848 in Frankrijk. Ook toen koesterde men, in links politieke kringen, waardering voor de ongeschoolde kunst

van kinderen, van ‘primitieven’, en had men een blijde kijk op de creatieve potenties van het volk - in de trant van het Deense Cobra-lid Carl-Henning Pedersen, die in 1944 zei: ‘Wij moeten alle mensen tot kunstenaar maken. Want zij zijn het. Zij geloven het alleen zelf niet. Zij geloven dat kunst iets is wat men leert en wat slechts heel bijzondere mensen in staat zijn te leren. Zij weten niet dat de kunst in de mens woont en slechts tevoorschijn komt door het tasten van de mens en in het spel van de mens met stenen, kleuren, woorden en tonen.’[17.] In tegenstelling tot Courbet en de zijnen, die een sociaal-realisme voorstonden, paarde de Cobra-groep historisch-materialistische sympathieën aan een antirealistische kunst - en net zomin als Breton door de stalinisten in de armen gesloten werd, zag de Communistische Partij Nederland in de Cobra-kunstenaars betrouwbare bondgenoten in de klassenstrijd. Cobra maakte een fantasievolle kunst, die te zien is als manifestatie én apotheose van de vrije scheppende verbeelding in een naoorlogse tijd die Constant in een mengeling van pessimisme en optimisme in de *Bergense Badbode* van zomer 1948 zo zag: ‘Onze cultuur is in wezen reeds gestorven. De nog overeindstaande façaden kunnen morgen door de atoombom omvergeblazen worden, maar vermogen ook zonder dat niet te bedriegen. Alle zekerheden zijn ons ontvallen en geen enkel geloof rest ons meer. Slechts dit éne: dat wij leven en dat het tot het wezen van het leven behoort zich te manifesteren. Deze vitale manifestatie stel ik tegenover de holle mooidoenerij van hen voor wie kunst iets is dat losstaat van hun instinct.’[18.]

Op grond van het feit dat de experimentele schilders en dichters ook het platoons gekleurde idealisme verwierpen, dat zij als een ‘ontlichamelijking en ontmenselijking’ ervoeren, is het mogelijk nog verder dan 1848 in de tijd terug te gaan. De artistieke revolutie van 1950 is dan te zien in het licht van het antidualistisch wereldbeeld van de Franse Revolutie van 1789, dat van grote invloed is geweest op de Engelse en Duitse romantici rond 1800. M.H. Abrams heeft er in zijn *Natural supernaturalism* (1971) op gewezen dat de Franse Revolutie een herformulering en reïnterpretatie inhoudt van het zogenaamde tweetermensysteem, dat het wereldbeeld tot dan toe beheerste in de vorm van de hiërarchische verhouding van Schepper en schepsel, van God en mens, van Hemel en aarde. Deze relatie is in maatschappelijk opzicht de verhouding van meester en knecht, van heerschappij en slavernij.

De verticale verhouding moest een horizontale worden: vrijheid, gelijkheid en broederschap, waarbij elke hiërarchie verdwenen is. De traditionele religieuze projectie van een hemels vaderland werd vervangen door de gedachte aan een heilstaat op aarde, die door toedoen van de reactionaire Terreur, die op de revolutie volgde, niet onmiddellijk gerealiseerd is, zoals men weet. De tragische ervaringen leidden vervolgens tot de projectie van een aards paradijs in de toekomst. Abrams schrijft: 'To put the matter with the sharpness of drastic simplification: faith in an apocalypse by revelation had been replaced by faith in an apocalypse by revolution, and this now gave way to faith in an apocalypse by imagination or cognition.'[19.]

De romantici van 1800 streven naar een nieuwe verhouding van goden, mensen en natuur en zijn uit op een revolutie van het bewustzijn met behulp van de taal der verbeelding. De opposities van vorm en idee, van lichaam en geest, van gevoel en gedachte, van onderbewustzijn en bewustzijn, van subject en object, van natuur en mens moesten weer als een eenheid gezien worden die de vele gedaantes van het dualistisch denken opheft. René Wellek merkt op dat de vele studies over de Romantiek, die vaak zeer divers van aanpak zijn, op dit punt overtuigend overeenstemmen: 'they all see the implication of imagination, symbol, myth, and organic nature, and see it as part of the great endeavor to overcome the split between subject and object, the self and the world, the conscious and the unconscious. This is the central creed of the great romantic poets in England, Germany, and France.'[20.]

Daarom is de Beweging van Vijftig evenals de historische avant-garde in wezen een romantische beweging, ook al trekt de taal- en vormvernieuwing revolutionair de eerste aandacht. In 1916 noteert Hugo Ball in zijn dagboek: 'Ich weiss nicht, ob wir trotz all unserer Anstrengungen über Wilde und Baudelaire hinauskommen werden; ob wir nicht doch nur Romantiker bleiben.' Evenals in de kring der Vijftigers gaat het Ball en zijn bentgenoten om een evenwicht tussen onderbewustzijn en bewustzijn, om een eenheid van toeval en berekening, van verstand en onverstand, zin en onzin, kunst en antikunst als alternatief voor het eenzijdig beroep op verstand en logica. Het is dus niet verwonderlijk dat Lucebert in 'het proefondervindelijk gedicht' zegt dat zijn gedichten mede gevormd zijn door bewondering voor de romanticus Friedrich Hölderlin en door zijn ver-

wantschap met de avant-gardist Hans Arp. Lucebert en Hölderlin zouden beiden ingestemd hebben met Arp: ‘Der Verstand ist Teil des Gefühls, und das Gefühl Teil des Verstandes.’

Het resultaat van de opheffing van het dualistische denken is in het gedicht de spanning van de eenheid der tegendelen. Ondubbelzinnig blijkt dit al uit deze opmerking van Kouwenaar: ‘Ik werk met tegendelen die gelijk zijn aan elkaar. Met wit en zwart bijvoorbeeld. Geloof maar dat, als ik zeg: zwarte sneeuw, die sneeuw ongelooflijk wit wordt.’[21.]

Tegen deze achtergrond is het onbegrijpelijk dat de experimentele schilders en dichters cultuurbarbaren werden genoemd bij hun eerste openbare optreden. Voordat ik enkele opmerkingen maak over de heersende normen van de eerste naoorlogse jaren, die de enorme cultuurschok begrijpelijk maken, moet nog gezegd dat in de loop der tijden niet alleen de lezer enigermate gewend is geraakt aan de ontregeling van taalconventies, ook de dichters zelf zijn niet blijven steken in wat men ‘wartaal’ heette. Lodeizen, Campert, Andreus, Hanlo werden bij hun debuut reeds aimabel ontvangen en van Elburgs poëzie was de sociaal-realistische inslag van meet af duidelijk. Daarnaast hebben literair-kritische beschouwingen hun voorlichtende werk gedaan, en wie zal zeggen dat ook niet kritiek heeft bijgedragen aan Kouwenaars bezinning op zijn ambacht in *Het gebruik van woorden* (1958)? Het is zelfs niet onmogelijk dat Kouwenaar door de opkomst van de toegankelijker Zestigers in zijn *autopsie/anoniem* (1965) gekomen is tot een serie gedichten over een zeereis, waarvan er eentje zo gaat:

> Het heffen van glazen
> met uiteenlopende inhoud
> en vooral de handbeweging
> die de bloody mary aan de lippen brengt
> wordt door de lichte luie en ongelooflijk
> sierlijke oceaandeining
> van zaterdag 7 november 1964
> sterk vereenvoudigd.

Terwijl het literaire klimaat Kouwenaar eerst ongunstig gezind was, is het hem later gaan meezitten. Hoewel hem het vroege verwijt van ‘moeilijk’ blijft achtervolgen, heeft een onnavolgbaar proces van elkaar beïnvloedende factoren en omstandigheden geleid tot de erkenning dat Gerrit Kouwenaar heldere, klassieke poëzie heeft bijeengebracht in *een geur van verbrande veren* (1991), *de tijd staat open* (1996) en *een glas om te breken* (1998) zonder al te veel concessies gedaan te hebben aan zijn uitgangspunten.

Aangaande het literair-maatschappelijke klimaat van destijds valt in de eerste plaats op te merken dat wie in maatschappelijk opzicht de verwachting koesterde dat het in Nederland na de Tweede Wereldoorlog anders zou worden dan vóór 1940, bedrogen uitkomt. Een vooroorlogs sociaal en politiek leven, gestoeld op de traditionele nationale waarden van deugdzaamheid, eenvoud, saamhorigheid en burgerzin, hernam zich al spoedig, en waar bijvoorbeeld tijdens de bezetting protestanten, communisten, liberalen en socialisten eensgezind in verzet waren tegen de vijand, stonden de partijen na 1945 vrijwel direct weer tegenover elkaar. Over Amsterdam schrijft Geert Mak: ‘Het was niet zo dat de oorlog geen breuk vormde in de stadsgeschiedenis. In infrastructuur, bedrijfsleven, sociale voorzieningen en andere materiële zaken richtte Amsterdam zich wel degelijk op de moderne tijd. Maar qua bestuurscultuur en politieke omgangsvormen bleef de klok staan in het jaar 1939, en dat zou nog zeker twee decennia zo duren. De onderduikers, de dokwerkers en de koeriersters werden elk jaar plechtig herdacht, maar hun dromen en hun idealen wilde men het liefst zo snel mogelijk weer vergeten.’[22.] En Harry Mulisch noemde eens de uit de illegaliteit voortgekomen uitgeverij De Bezige Bij ‘zo'n beetje de enige utopie uit die tijd die tot op de dag van heden overeind is gebleven’.[23.] Van ontzuiling was nog weinig te bespeuren en het antisemitisme bleek niet verdwenen. Ook uit de houding jegens de opstand tegen het Nederlands gezag in Nederlands-Indië valt te concluderen dat er weinig was geleerd van de eigen vrijheidsdrang. Pas in december 1962 geeft Nederland, alweer onder druk van Amerika, het laatste restje koloniaal bezit, Nieuw-Guinea, uit handen. Het verzet tegen het dekolonisatieproces en het herstel van vooroorlogse structuren hadden uiteraard alles te maken met de wil om Nederland in economisch opzicht te doen herrijzen en met de pretentie nog steeds een wereldmacht te zijn. De we-

deropbouw van de ontwrichte natie duldde geen ondermijning van vertrouwde waarden en normen, maar stelde hoop en vertrouwen in tucht en een ascetische levenshouding.

De experimentele kunstenaars vormden in dit perspectief met hun marxistische sympathieën en hun internationale connecties en alternatieve levensstijl een bedreigende inbreuk op de sterk nationalistische traditie, zoals tijdens de Eerste Wereldoorlog de internationale verbroedering van de avant-garde in het neutrale Zürich een doorn in het oog was van de strijdende naties, die alleen al gedurende de hel van Verdun (1916) voor zevenhonderdduizend gesneuvelde soldaten zorgden. Zoals Kouwenaar zich zag - geen soldaat van Oranje en geen jongen van stavast:

> men staat voor zo'n etalageraam als een jongeman
> op amerikaanse schoenen met een frans kapsel
> met een ontvlekte GI-broek een belgisch jasje
> een mondvol russisch en wat duitse vloeken
> dan glijdt de dwarsdoorsnede door de middag
> als de boterham voor een japanse knutselaar

De norm van de dag valt vervolgens af te lezen aan de rel rond *Een voetreis naar Rome* (1946), het epische gedicht van Bertus Aafjes dat buitengewoon populair werd, vermoedelijk ook om het rumoer. Het schandaal wijst erop hoe springlevend de vooroorlogse traditie van idealisering en sublimering van de seksualiteit nog was. De bundel werd Aafjes in roomse klerikale kringen allerminst in dank afgenomen. Hij werd een ‘propagandist van zonde en heidendom’ genoemd op grond van het fragment ‘Het hotel’, waarin hij de liefde als een verlossing zegt te genieten met een Italiaans kamermeisje met ‘malse borsten’:

> Waar het lichaam herrijst, vergeten
> De zielen hun dracht aan oud zeer.
> In haar schitterblinkende ogen
> Breekt de geest met een diepen gloed;
> Slechts in liefdesnachten vermogen
> Wij eeuwig te zijn tot in 't bloed.

Dat hij het ‘morellenmeisje met den zachten en ondoorgrondelijken schoot’ de volgende dag weer verlaat, kon volgens de jezuïet Creighton niet verontschuldigd worden door te wijzen op de omstandigheid dat anderen dag in dag uit hetzelfde doen. ‘Een dichter die deze schandelijke misdraging voorstelt als een bewonderenswaardig exploit, belaadt zich met een verschrikkelijke verantwoordelijkheid. Hij bevordert minachting voor de elementaire wetten der kuisheid en der naastenliefde, die als een kanker vreet aan onze samenleving. Hoe schoner zijn gedicht, hoe groter zijn verantwoordelijkheid.’[24.] Deze door de pater aan de dichter toegekende bijzondere verantwoordelijkheid ligt in de lijn van de traditie die de dichter ziet als een ‘goed mens’, bijkans als een heilige of op zijn minst als een voorganger op het pad der christelijke deugden dan wel idealiserende ideeën.[25.]

Er waren ook andere reacties. Veertig jaar later (1986) herinnert M. Vasalis in haar nawoord bij *Egyptische brieven* van Aafjes zich de overweldigende indruk van het gedicht. ‘Hoe kan ik beschrijven de indruk die dit gedicht op ons maakte, hoe het aannemelijk maken. Ik kon het zelf, nu ik het herlas, nauwelijks in zijn volle omvang terugroepen. Een kunstwerk functioneert altijd tegen een bepaalde achtergrond. Die van ons was het wakker worden uit een nachtmerrie van geweld, verraad, rechteloosheid, ongekende wreedheid, angst, vervuiling en honger. We meenden inderdaad dat er nu een nieuwe tijd was aangebroken. Het gedicht was een mythe van abundantie, licht, kleur, klank. Er kwam geen geweld, geen onvrijheid, geen enkele vijand, geen verraad of schuld in voor. De onwaarschijnlijkheid van dit alles was niet onwaarschijnlijker dan de tijd die wij zojuist meegemaakt hadden. Leven en geluk was het - tegenover rampspoed en dood.’

Zelf zag Aafjes, toen hij in 1974 met Michel van der Plas terugblikte, zich in dit gedicht niet tot het buitenaardse en onstoffelijke toegewend, maar tot de aarde en des mensen lichamelijkheid: ‘Ik geloof nog altijd dat het gedicht een christelijk gedicht is in die zin dat het de weerslag is van de dualiteit die in het leven van de christen heerst: de spanning tussen het aardse en hemelse. Maar in historisch perspektief had het bijzondere waarde, omdat het gedicht, wat vrij nieuw was voor die tijd, een duidelijk protest liet horen tegen de toenmalige heersende moraal, waarin het li-

chaam en het lichamelijke in het teken van de zonde stonden. [...] Wat mij verdroot was de eenzijdigheid van de leer zoals die mij was verkondigd.'[26.]

Bertus Aafjes verwierp de eenzijdigheid van de roomse leer, maar niet de leer van de roomse kerk. In het dualistische wereldbeeld, dat zo kenmerkend was voor de vooroorlogse generaties, zocht hij naar een evenwicht van aardse en hemelse gerichtheden. Die evenwichtigheid miste Aafjes in de poëzie der Vijftigers, als hij in *Elsevier's Weekblad* in drie artikelen (6,13 en 20 juni 1953) zijn bezwaren tegen 'het extreme experimenteren' ontvouwt. Hij erkent de noodzaak van een reactie op de *Criterium*-poëzie, maar de moedwilligheid waarmee de Vijftigers een cultureel vacuum creëren zint hem niet. De afwijzing van elke inmenging van het intellect in het creatieve proces verwerpt hij omdat deze afwijzing een radicale breuk met het verleden van de cultuur inhoudt. Behalve 'het verraad aan de geest' ziet hij in deze nieuwe poëzie allerlei soorten aversie: tegen de eros, tegen de religie, tegen de traditie, tegen letterlijk alles. Een aversie die uiteindelijk volgens hem uitmondt 'in de aversie tegen de schepping, tegen de dingen an sich, de woorden an sich'.

De weinig begripvolle reactie van een toen zo populair dichter, die bij het lezen van de poëzie van Lucebert zelfs 'het gevoel heeft dat de ss de poëzie is binnengemarcheerd', speelde in de kaart van het conservatieve centrum. De bijval uit dat centrum heeft Aafjes overigens geschokt. Kort na verschijning van het laatste artikel herriep hij zijn veroordeling van 'het extreme experimenteren' niet, maar hij meldde op 27 juni 1953 wel dat hij onvoorwaardelijk 'aan de kant van de dichters' stond als hij reactionaire krachten heeft opgeroepen die riepen om intrekking van subsidies opdat 'een dergelijk ras zo spoedig mogelijk verhongert en uitsterft' of die dagelijks naar de naam van Lucebert zochten in rouwadvertenties.

Lucebert zelf heeft in de 'Open brief aan Bertus Aafjes' in *De Groene Amsterdammer* van 4 juli 1953 gerepliceerd. Van 'verrukking' te leven in een vrolijk en teder Babylon is, zoals Aafjes had verondersteld, bij Lucebert geen sprake. Het Babylon is niet door Lucebert gesticht, maar door 'bepaalde vertegenwoordigers van kerk en staat, de moderne Pilatussen en Kajafassen'. Ter wille van de lieve vrede hebben deze machthebbers van het gezonde verstand gerechtigheid verhinderd en idealen gesmoord, Christus aan het kruis laten sterven en niet geluisterd naar Orpheus, die stenen

deed vliegen en dieren liet spreken, een andere wereld creëerde. Lucebert is als Christus, die de woekeraars de tempel uit joeg, en Aafjes is Pilatus, ‘die nu blijkbaar liever de mammon dan de muze dient’. Iemand die graag verzwijgt ‘dat het zwarte gevaar niet met ironie, zwarte humor, toorn en kreten van angst en vertwijfeling, maar steeds met zoetgevooisde lente- en liefdesliedjes en zalvende stichtelijke spreuken over voorzienigheid, vrijheid, cultuur etc. op de lippen het lichaam en de ziel onder deze laars vol rozen vertrapt’.

Dat Bertus Aafjes tot zijn venijnige aanval zou zijn gekomen uit schrik om het besef dat zijn zoetgevooisde dichterschap uit de tijd was, is niet zo'n gekke veronderstelling, als men weet dat Aafjes zich door het subversieve ‘school der poëzie’ van Lucebert letterlijk bedreigd gevoeld heeft, toen hij de volgende strofe ervan las.[27.]

> Ik bericht, dat de dichters van fluweel
> Schuw en humanisties dood gaan.
> Voortaan zal de hete ijzeren keel
> Der ontroerde beulen muzikaal opengaan.

In overige kritiek van roomsen huize vallen woorden als ‘blasfemie’ en betreurt men de antiklerikale mentaliteit der Vijftigers, maar Jan Engelman wijst erop dat in Luceberts aardse poëzie ‘de ingeschapen drang naar een boventijdelijke metaphysische verlossing’ aanwezig is gebleven. In protestantse kringen constateert men eenvoudig dat het christelijk geloof zijn congé krijgt.

Er is nog een aanwijzing dat er na de oorlog weinig veranderd is. In het voorjaar van 1950 schreef de eerbiedwaardige Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden ter viering van haar honderdvijfenzeventigjarig bestaan een prijsvraag uit, misschien ook om het letterkundige leven te stimuleren. Het strookt met de maatschappelijke situatie van die dagen dat men geen vrije opdracht formuleerde, maar ‘een strenge vorm’ voorschreef. De opdracht is een sonnet te schrijven; 575 sonnetten worden ingezonden en beoordeeld. Het is vergeleken met het taboedoorbrekende proza uit die tijd nogal opmerkelijk dat, naar het oordeel van de jury, uit de sonnetten valt op te maken ‘dat de barbarie der bezettingsjaren niets

heeft kunnen afdoen van de Christelijk-godsdienstige inslag van ons volk'. Voorts merkt de jury op dat 'de onderlinge aantrekkingskracht der sexen een wat bescheidener, hoewel toch belangrijke rol [speelt], echter doorgaans niet gericht op het zinnelijke, doch op het onstoffelijke'. Deze formuleringen, die geen breuk met het idealisme van voor de Tweede Wereldoorlog laten zien, doen vermoeden dat de jury wel in zijn schik is geweest met de inzendingen. Zij spreekt er in ieder geval geen verbazing over uit dat noch op seksueel gebied, noch op godsdienstig terrein vrijheid is bevochten.

Anthonie Donker, die in de periode 1945-1950 geen vernieuwing van vooroorlogse literaire verschijnselen bespeurde, meent in 1950 daarvoor een verklaring te hebben. Zulke vernieuwingen hangen niet af 'van doorgemaakte schokkende gebeurtenissen gelijk oorlog en bezetting waren, maar kunnen pas optreden, nadat een in dieper lagen dan de feitelijkheid gelegen proces van wording en rijping zijn tijdsduur heeft gehad en voltooid is geraakt, zodat het naar buiten kan treden. Men kan veronderstellen dat zulk een proces gaande is, maar gemanifesteerd heeft het zich nog niet.'[28.] Eenzelfde beslagen bril droeg in 1955 A.M. Hammacher. Zijn overzicht van een halve eeuw Nederlandse schilderkunst besloot hij met de opmerking dat in de schilderkunst van de eerste naoorlogse jaren 'een directe weerspiegeling van de oorlog, anders dan in herkenbare motieven, moeilijk was vast te stellen'. Hij verlangde naar een *Guernica* (1937), waarin Picasso zijn kreet van afschuw over het Franco-regime uitte. 'Een verwante verbeelding ingegeven door de tragedie van 1940, heeft niemand gehad.' En dit terwijl Constant in 1948 een schilderij al expliciet een 'kreet' noemde. 'Een schilderij is niet een bouwsel van lijnen en kleuren, maar een dier, een nacht, een schreeuw, een mens, of dat alles samen.'

Evenmin als de naoorlogse beeldendekunsttijdschriften *Apollo* of *Phoenix*, had Hammacher oog voor de Cobra-beweging, die naar felle uitdrukkingskracht streefde. Hij besteedt geen woord aan de serie oorlogsschilderijen en -grafiek, die Constant maakte in de jaren 1950-1952, onder de titel 'Verschroeide aarde'. Hij behandelt wel Constants theorieën en andere werken, maar hij toont zich geïrriteerd door de 'prae-volwassen middelen' van de experimentelen en wantrouwt hun agressieve houding ten aanzien van onze beschaving.

Ook de redenering van Anthonie Donker is gemakkelijk te bestrijden door te wijzen op dada, dat grotendeels buiten Nederland tijdens en na de Eerste Wereldoorlog wel voor vernieuwing op artistiek terrein zorgde. In een terugblik op de situatie sinds 1948 schreef Kouwenaar in 1962 dat ‘vrijwel geen enkele vertegenwoordiger van de officiële Nederlandse kunstwereld, laat staan de kritiek, geroken heeft dat hier een belangwekkend potje op het vuur stond.’ En hij merkte op: ‘Kritiek, kunstenaars en het zogeheten kunstminnend publiek reageerden nauwelijks. Men mompelde “schon-dada-gewesen” of althans woorden van gelijke strekking. Want al verweet een verontruste kritiek, die in de vrede rondliep als in een te grote broek, de jongere kunstenaars dan ook al sinds enige jaren dat zij zo weinig van de barre oorlogstijd geleerd hadden en dat zij de lichaamscurven van hun geliefden boeiender schenen te vinden dan het wereldgebeuren, de mensheid enz. - dit was nu ook weer niet de bedoeling. Dit immers was negativisme, nihilisme, ressentiment. Dit was geen Kunst!’[29.]

Eveneens illustratief voor de idealiserende culturele norm van die dagen is dat een volksvertegenwoordiger tijdens een parlementair debat over het kunstbeleid van de overheid in 1952 van mening was dat de kunstenaar tot taak heeft de burger uit zijn narigheid te verlossen. Hij wenste alleen die kunst voor overheidssteun in aanmerking te laten komen die idealistisch van karakter is, en dus niet zoiets raars als het klankgedicht ‘Oote’ van Jan Hanlo. Significant voor de cultuur van die dagen is dat hij zijn opinie kracht bijzette door Jean Christophe uit de gelijknamige roman van Romain Rolland in het Frans te citeren: ‘C'est le rôle de l'artiste de creér Ie soleil lorsqu'il n'y en pas.’

Hoe preuts en bevoogdend de eerste naoorlogse jaren waren, blijkt ook nog uit de moeite die Gerrit Achterberg heeft ondervonden om zijn sonnet ‘Sexoïde’ in een tijdschrift geplaatst te krijgen. Hoewel redacteuren van verschillende tijdschriften als W.H. Nagel en Gerrit Borgers van *Podium*, Bert Voeten van *Hef Woord*, Jaap Romijn van *Ad Interim* en Adriaan Morriën van *Criterium* het gedicht met plezier lazen, durfden zij publicatie ervan in 1948 niet aan uit angst voor abonneeverlies. Zo schreef Borgers op 15 augustus 1948 aan Achterberg: ‘Sexoïde durven we toch niet aan: Podium heeft al een zwakke naam op dit gebied en dit zou alles slaan! Ik stuur het je hierbij dus terug, al lazen wij het met plezier.’ Jaap Romijn vreest het

verlies van ‘tientallen abonné's - ik geef toe niet de meest schrandere - die we nu zéker niet kunnen missen’, zo berichtte hij Achterberg op 15 november 1948. Vier jaar later pas verscheen ‘Sexoïde’ in *De Vlaamse Gids*:

> Ik ben een man geworden met twee lijven,
> nl. dat van mij en van mijn vrouw.
> Als ik het voor het zeggen hebben zou
> moesten zij eeuwig bij elkander blijven
>
> en buiten in de nacht de engel dauw;
> moest ik het argloos kunnen nederschrijven...
> Na enkle diepe schokken doet zich blauw
> gelukkig licht bij haar naar binnen drijven.
>
> Sperma en sterren zilveren dooreen.
> De hemel valt met vlagen door ons heen,
> maar laat mij in mijn beenderen alleen.
>
> Kind dat geboren wordt, ik ken u niet.
> Wij zijn elkanders omgekeerd verschiet.
> Tussen ons staan twee borsten van graniet.

De gewonnen vrijheid werd in burgerlijke kringen vooralsnog hoofdzakelijk in deugdzaamheid genoten. Dat blijkt al dadelijk als veel kunstenaars het naakt gebruiken voor een oorlogs-, verzets- of bevrijdingsmonument. Zo maakte een beeldhouwster voor de gemeente Noordwijk een vrouwen-figuur met ontbloot bovenlijf: ‘Een knielende vrouw die door haar houding en gebaar de aanvaarding van het offer symboliseert.’ Het beeld werd op 15 november 1952 onthuld. ‘Al te veel onthuld, menen sommige Noordwijkers, die de bedoeling der gemeente om de gevallenen uit de oorlog te eren wel kunnen waarderen, doch het niet noodzakelijk achten, de schaarste aan textielpunten uit de bezettingstijd nog eens op deze wijze in herinnering te brengen,’ schreef *De Telegraaf* op 18 november 1952. De geestelijke stand komt niet opdagen bij de onthulling of arriveert pas als de onthulling al lang en breed achter de rug is. Om het risico van een beelden-

storm te vermijden wordt het beeld onder politiebescherming geplaatst. In Wageningen schrijven sommige ouders uit voorzorg hun kinderen een route naar school voor die niet langs het beeld van een onmiskenbaar naakte verzetsstrijder leidt.[30.] Misschien heeft Lucebert aan hen gedacht toen hij ‘aan de kinderen’ advies gaf zich niets aan te trekken van hun christelijke opvoeding en het onzevader en in echte vrijheid te leven:

kinderen der roomse schoot
kromgefluisterd door gereformeerde dood
neem af het kruis sta op
kneed aardse duiven uit het dagelijks brood

want het dak van je vader
werd het tranendal van je moeder
dank zij de zwarte pater
die zaad haatte

teken kind een kind
een gezicht als een schip als een huis
woon in water en wind
verbrijzel de stilstand het kruis

Fatsoensnormen blijken ook in de komende decennia diep geworteld en ‘de droevige ridders van de filistijnse figuur’, over wie Boutens zich al voor de oorlog misprijzend uitsprak, raakten allerminst uitgestorven. De fatsoensrakkers (aan wie merkwaardig genoeg de verschijning in 1950 van de integrale vertaling van *Lady Chatterley's Lover* (1928) - tien jaar eerder dan de onverkorte Engelse editie - was ontgaan) laten telkens van zich horen. Zij zetten een vooroorlogse traditie van verontwaardiging voort als het gaat om libertijnse geluiden die aanstotelijk geacht worden voor de eerbaarheid, die smadelijke godslastering inhouden of de monarchie betreffen. En dit tot op de huidige dag. In het licht van de geschiedenis zijn overigens al dit soort vergrijpen te relativeren. In de zaak tegen ‘voor de jeugd zinneprikkelende’ prenten van Aat Veldhoen, die op 20 juli 1964 achter gesloten deuren gehouden werd, zei mr. W.H. Nagel (J.B. Charles) dat

Veldhoen ‘schilderkunstig gefascineerd was door de paring - wat Rembrandt vóór hem geweest is’. Werkelijke onzedelijkheid vond hij de prenten van Veldhoen kopen en ze niet betalen, en hij sprak de gevleugelde woorden ‘Waartoe heb ik mijn zinnen, als zij niet geprikkeld mogen worden?’

Wim Hazeus *Wat niet mocht* (tweede druk 1981) en Jan Blokkers *De kwadratuur van de kwattareep. Zestig jaar collectieve propaganda voor het Nederlandse boek* (1990) geven talrijke droefstemmende staaltjes van wat zoal in de loop der jaren de grenzen der welvoeglijkheid passeerde en onderhevig is geweest aan repressie of censuur. Vrijwel alle kwesties spelen op het gebied van taboedoorbrekend proza dat in aanvaring komt met de vaderlandse moraal, zoals die bijvoorbeeld spreekt uit een ingezonden brief van een huisvader in het *Limburgs Dagblad* van 25 november 1964, gericht aan Jan Cremer: ‘Stel je eens voor dat iedereen jouw boek als werkelijkheid beschouwde en naar deze werkelijkheid leefde. Wanneer de gewone mensen deze leefwijze zouden volgen dan is het einde van de wereld in zicht. De echte werkelijkheid is: vader en moeder die hun kinderen samen grootbrengen, eensgezind alles voor elkaar over hebben, alles voor hun kinderen geven. Moeder die van 's morgens vroeg tot 's avonds laat bezig is. Vader die na het werk mee helpt in het gezin, 's zaterdags de kinderen mee helpt wassen, 's zondags samen naar de kerk, daarna samen voor het eten zorgen, en als de kleinen naar bed zijn, dan samen nog overleggen en redeneren. Dat is, Jan Cremer, het antwoord van een huisvader, acht kinderen, waaronder drie dochters.’

Opvallend is dat er in deze decennia na de opschudding rond het optreden van de Vijftigers en rond ‘Oote oote oote/boe’ van Hanlo veel minder commotie heerste op het terrein van de poëzie. Men zou dit een veeg teken kunnen noemen van de afgenomen populariteit van het genre, maar men kan ook beweren dat taboedoorbreking in poëzie, verhuld in symbolisering en universalisering, minder reden tot aanstoot geeft dan het discursieve proza van, laten we zeggen, Jan Cremer over de oorlogsjaren: ‘Eén derde van de vrouwelijke bevolking naait met de bezetter, de koningin zit in Engeland, prins Bernhard probeert met een mitrailleur vanuit zijn paleistuin vijandelijke vliegtuigen neer te halen [...]. De helft van de Nederlanders is fout, de andere helft van de Nederlanders is niet fout, Engelse

spionnen worden boven Nederlands gebied gedropt en meteen ingeblikt, kinderen likken de soepketels bij de gaarkeukens leeg, wie met de mof neukt krijgt een blikje Eisbein, onze hond wordt vermist en we vinden dagen later afgekloven botten bij de slager, zes joodse mannen zitten bij ons op de zolder in de schuur (na de oorlog vinden wij een schoendoos met gele sterren), het verzet steekt de kop op en ik leer poepen op een potje.'

Wel moest Leo Vroman voor het gemeenschappelijk aprilnummer van negen letterkundige en algemeen-culturele tijdschriften dat verschijnt onder de titel *Nationale snipperdag* (1954) als protest tegen het regeringsbesluit de vijfde mei geen vrije dag meer te doen zijn, een gelegenheidsvariant aanbrengen in de derde strofe van zijn bijdrage 'Vrede', nadat de redactie (lees: de vertegenwoordiger van het protestantse *Ontmoeting*) bezwaar had gemaakt tegen regel 24: 'vrede, godverdomme, vrede'. De vloek verving Vroman spitsvondig door 'Jezus Christus', aanroep én vloek. Op 27 mei 1964 besloten directie en programmaleiding van AVRO-televisie de laatste *Literaire ontmoeting*, gewijd aan Remco Campert, te laten vervallen omdat de redacteuren weigerden zijn 'Niet te geloven' te schrappen. Het gedicht moest weggelaten worden omdat men bezwaar maakte tegen het woord 'naaide' - de kranten doen hun uiterste best hun lezers voor te lichten. Volgens *Het Vrije Volk* is het 'een onkuis woord', volgens *de Volkskrant* 'een handeling waar wij het voortbestaan van de wereld aan te danken hebben' en ten slotte meldt de *NRC*, die het *Woordenboek der Nederlandsche taal* erop nageslagen heeft, dat het woord wellicht in den beginne niet zo'n plat woord was als tegenwoordig, 'een plat woord voor cohabiteren'. Camperts gedicht luidt:

> Niet te geloven
> dat ik knaap nog
> een vers schreef over de
> zilverwitheid van een berkestam
>
> en om mij heen
> grootse dronkenschap
> van de bevrijding
> het water was whiskey geworden.

Alles zoop en naaide,
heel Europa was één groot matras
en de hemel het plafond
van een derderangshotel.

En ik bedeesde jongeling
moest nodig
de reine berk bezingen
en zijn bescheiden bladerpracht.

Voor de NCRV was een gedicht van Jaap Harten aanleiding het radioprogramma *Vers in het gehoor* van 24 februari 1966 af te gelasten. De tweede strofe van zijn 'Schlechte Zeit für Lyrik (Bertolt Brecht)' mocht niet: 'een braadpan vol kinderwoorden,/feeën van een bladzij losgescheurd/en voor 3 à 4 sekonden/kopulerend met een jongensbroek.'

Harten reageerde op de censuur met een gelegenheidsgedicht, dat hij voordroeg op de manifestatie 'Poëzie in Carré'. Simon Vinkenoog en Olivier Boelen organiseerden op 28 februari 1966 in dat Amsterdamse theater een spectaculaire poëzieavond, waar vijfentwintig dichters van alle leeftijden voorlazen uit eigen werk. De kranten reageerden wat sceptischer dan het enthousiaste publiek. Ontsteltenis was er bij de oudere generatie. Jan Greshoff reageerde op de gebeurtenis in een brief aan de vader van Hans Lodeizen. Zij beiden zijn van oordeel dat het einde der Europese beschaving bereikt is, als ook A. Roland Holst blijkt te hebben deelgenomen aan de read-in. Greshoff schrijft Lodeizen sr. op 18 mei 1966 dat hij 'verdrietig en verontwaardigd' is over Holsts deelname aan de dichtersmanifestatie. 'Stel je eens voor de poëzie van Jany, zoals wij die kennen en genoten hebben, uitgegalmd door luidsprekers voor een gehoor van 2000 blagen die even luid juichten voor de bespottelijke "Johnny the Selfkicker", als voor Roland Holst, terwijl Van het Reve (ik heb even als jij zéker waardering voor zijn werk) zich door afschuwelijke gekleurde schijnwerpers liet belichten.'

De hoestekst van de grammofoonplaat *Poëzie in Carré* zou Greshoff misschien toch wel minder gealarmeerd hebben. 'De poëzie in opmars: Bob Dylan, The Beatles, Evtouchenko, Poëzie in Carré. In een tijd waarin de

holle, lege woorden genadeloos door de mand vallen, wordt weer de stem van de dichter gehoord. De dichter die stem geeft aan zijn tijd, met de zuiverste woorden van zijn stam; van zijn veranderde tijd een getuigenis, een openbaring, een aktie-foto of een stilleven. Stemmen, dwars door het alfabet zoekend naar de waarheid, die voorbij de taal ligt.'

Op last van de officier van justitie werd op 5 mei 1967 een affiche van 'Leve onze marine', een van de 'Geestelijke liederen' van Gerard Kornelis van het Reve, die gepubliceerd waren in *Nader tot U* (1966), verwijderd uit de etalage van boekhandel Athenaeum in Amsterdam. De beleving van de homoseksualiteit als eucharistie gaf kennelijk aanstoot.

> Per trein op weg naar huis, zoek ik vergetelheid in bier,
> maar kan, wat komen moet, niet meer bezweren:
> reeds na twee haltes stapt hij in, tenger matroos, met stoute billen,
> verlegen maar brutaal. Met oortjes. Donkerblond.
> Wanneer ik ooit nog rijk word gaat hij elke dag
> met mij de stad in om van mij te drinken wat hij wil:
> 'dit is mijn bloed'.
> En elke mooie hoer die hij wil hebben wordt door mij betaald:
> 'dit is mijn lichaam'.
> Ik zou zo graag erbij zijn, schat, maar niet als jij je schaamt:
> dan hoeft het niet, en zal ik je nooit zien,
> verborgen naakt in trui en broek, verheven ruiter,
> aanbeden Dier, lief Broertje van me.

Op 12 september 1967 mocht het liedje 'Op een mooie pinksterdag' van Annie M.G. Schmidt niet meer gedraaid worden voor de KRO-radio. De regels 'Morgen kan ze zwanger zijn./'t Kan ook nog vandaag' werden door de voorzitter Van Doorn onaanvaardbaar geacht.

Ten slotte herinnert Arie van den Berg in zijn bespreking van Th. van Os' *Berliner lullaby* (1997) in *NRC Handelsblad* van 20 februari 1998 eraan hoe in januari 1971 een Amsterdamse drukker halverwege de productie van het literaire tijdschrift *Soma* resoluut zijn persen stilzette. 'Bij controle van de eerste afgedrukte vellen was zijn oog op een gedicht van T. Graftdijk gevallen, en de inhoud van dat vers had zijn fatsoen getroffen. Pas na lang soe-

batten van de redactie kwam *Soma* 13, mét Graftdijks plastische beschrijving van een masturbatiescène, alsnog van de pers. *Ik, Jan Cremer* was toen al zeven jaren lang een bestseller, maar voor poëzie gold een andere moraal dan voor proza. Verzen over erotiek waren veeleer verbloemend dan bloemrijk. Zo niet, dan verschenen ze heimelijk. Toen Thomas Graftdijk in 1976 een serie liederlijke liefdesgedichten openlijk publiceren wilde, kreeg hij dan ook nul op het rekest. Uitgever Johan Polak stuurde de scrabreuze tekst voorzien van tientallen kanttekeningen - variërend van "bah" tot "weerzinwekkend" - retour en eiste het betaalde voorschot terug. Een jaar later verscheen Graftdijks even virtuoze als rancuneuze scheldkanonnade van een hoorndrager ongewijzigd als *Treurarbeid* bij De Arbeiderspers.'

De naoorlogse literaire tijdschriften zijn aanvankelijk nog idealistisch. *Het Woord, Proloog* of *Columbus* zijn gericht op restauratie van vooroorlogse literaire waarden en normen en geven er na de bevrijding blijk van dat ze evenals de Nederlanders in het algemeen de Tweede Wereldoorlog niet zozeer als een breuk hebben ervaren, als wel als een onderbreking. En dit in tegenstelling tot de jongeren die als Vijftigers de geschiedenis zijn ingegaan.

Gerrit Kouwenaar schreef in 1951 dat in de verwarde dagen van de naoorlogse situatie er 'meer literaire jongerenbladen verschenen dan goede gedichten en wie daarover jammerde kon men moeilijk van onoprechtheid betichten. Men had vaag gehoopt, dat "de oorlog" iets zou hebben losgewerkt bij een generatie, die in de jaren van de bezetting was opgegroeid, doch de jongeren bleken zich op "creatief" gebied hoofdzakelijk bezig te houden met de boezem van hun geliefden in twee kwatrijnen en twee terzinen glad te strijken.' Aan het verstechnisch verwijt voegde hij een ander verwijt toe. De conventionele poëzie zou geen rekening houden met de gewijzigde tijdsomstandigheden waardoor ze het contact met de werkelijkheid was verloren. Hij wenste een poëzie die zich niet onttrekt aan een relatie met de realiteit.

Nu, dat kon hij niet gelezen hebben in de geboorteaankondiging van *Het Woord*. Volgens Koos Schuur ging het erom het culturele leven en de Nederlandse cultuur te herstellen in de traditie van het interbellum: los-

making uit het Nederlandse provincialisme om te komen tot een meer bezielde en grootsere kunst. *Het Woord* propageerde geen realisme, maar wilde - staande tussen de realiteit en de droom - een aanhankelijkheidsbetuiging aan de droom afleggen. Ook wilde het zich afwenden van een al te eenzijdig intellectualisme. Dat het tijdschrift niet behept was met wantrouwen jegens het 'grootse en meeslepende vers' en dat het de achterdocht miste 'tegen wat niet met het verheerlijkte en toegespitste intellect te benaderen valt, tegen het irrationele', dat begroette Kouwenaar.

Een globale monstering van de ideeën in *Het Woord* maakt duidelijk dat het tijdschrift in theoretisch opzicht een tweespalt vertoont, die uiteindelijk leidde tot een breuk in de redactie en tot opheffing van het blad. Het is de strijd over de vraag welke consequentie men diende te verbinden aan de opvatting van redacteur Gerard Diels dat poëzie een verzet tegen de werkelijkheid inhoudt. Schuur koos als basis voor de wederopbouw der poëzie het romantische gevoel, dat hij het wezen van poëzie achtte. Gevoel en verbeelding ontleende hij aan de Romantiek; met behulp van het intuitief gevonden symbool kan men doordringen in 'de tweede werkelijkheid', de droom, en het verlangen bevredigen naar het ongeziene, ongehoorde en ongedachte.

De vlucht in de irrationaliteit, in de droom als uitvloeisel van poëzie als weerstand tegen de werkelijkheid, was in *Het Woord* niet de enige verzetsmogelijkheid. Het verzet kon ook leiden naar de utopische opvatting, die vooral Elburg huldigde, dat dichters wegbereiders zijn van een nieuwe samenleving. In zijn 'Herfst op de drempel', dat werd gepubliceerd in *Het Woord* en werd opgenomen in zijn bundel *Laag Tibet* (1953), trekt hij fel van leer tegen het 'lispelend zeveren van boomprofeten', die nog zullen opkijken als de arbeiders in actie komen. De laatste regels ervan zijn:

> O, uit wier besef nog geen torenstomp,
> maar een rij rode vuisten als wering
> is opgestaan tegen het broed van profeten
> die eenmaal een lente hebben voorspeld,
> maar het groen om het rottende goud zijn vergeten,
> hun geweten om geld.

Proloog verzuchtte dat na de oorlog het creatieve werk van jongeren was verzand in de droom, de herinnering en het anekdotisme; er zijn nauwelijks tekenen dat er wordt afgeweken van de *Criterium*-lijn. Uitgaande van een cultureel en maatschappelijk verantwoordelijkheidsbesef wilde het tijdschrift een nieuwe romantische opbloei stimuleren, die kon leiden tot zuivere lyriek. De redactie meende dat de naoorlogse generatie verheugd uitzag naar de vernieuwing van 'de oude, bijna verloren gedachte waarden' en in staat moest worden geacht tot schepping van 'nieuwe vormen'. Vóór het ingaan van de tweede jaargang ontvouwde het blad 'Nieuw beleid', dat gericht was tegen hypocrisie, onbezielde romantiek, sierkunst en minachting van het vakmanschap. *Proloog* wenste progressief werkzaam te zijn in cultuur en maatschappij. Het had een intens geloof in het leven 'als manifestatie der creativiteit'. Verder wilde het blad voortbouwen op de verworvenheden van de grote voorgangers. 'Niet door hen na te bootsen, maar door het leergeld dat zij betaald hebben rendabel te maken, willen wij den nadruk leggen op het experiment en aldus een naar inhoud en vorm levenskrachtiger kunst scheppen.' Het zei te streven naar een 'door eruditie gesteunde experimenteele literatuur, die zich openbaart in een directen en suggestieven stijl'. Wat dit in concreto betekende voor de verspraktijk, wordt niet duidelijk. *Proloog* verscheen nog maar met één nummer van de nieuwe jaargang. Ter wille van de tijdschriftconcentratie in 1947 staakte het zijn bestaan.

Ook *Columbus* legde de nadruk op cultureel en maatschappelijk verantwoordelijkheidsbesef, maar meer dan in *Proloog* kan men in dit jongerenblad iets ontwaren van wat later in *Podium* de lijn der niet-traditionele jongeren werd. In het tijdschrift wordt meermalen de rol van het denken in het dichterschap aangeroerd, waarmee het tegenover *Het Woord* komt te staan, en er wordt veelvuldig een strijdbaar humanisme gepredikt. Beide accentueringen maken de fusie in 1947 met *Podium* verklaarbaar. Inspiratie wilde de redactie van *Columbus* ontleend zien 'aan de ons vertrouwde realiteit, maar ook aan de Droom, die wij allen op enigerlei wijze in ons omdragen, niet echter aan de droom, die het leven en de aarde achteloos voorbijgaat'. Evenals *Proloog* ging het *Columbus* in eerste instantie om 'de vernieuwing dier oude waarden, die onder stof en puin ener verwoeste wereldorde onkenbaar zijn geworden en glansloos verdoft'. Als de ontdekkingsreizi-

ger hoopte men nieuw land te bezeilen, ‘waarvoor het évenzeer waard is, artistiek te leven, als voor de wellicht reeds vage waarden dezer in zichzelf-verdeelde Christelijk-humanistische cultuur, waaraan wij ons nochtans verloren hebben’. De kunstenaars moesten weer profeten en zieners zijn. In de tweede jaargang valt te lezen dat het besef van persoonlijke verantwoordelijkheid leiden moest ‘tot een totaal nieuwe oriëntatie, die uiteraard zal moeten uitgaan van een radicale en genadeloze herziening van alle oude en vertrouwde, reeds te lang gedachteloos nagebauwde, zekerheden’. De kunstenaar was vooral een ‘onruststoker’, en de kunst ‘een vijfde colonne in de citadel van de kleinburgerlijke traagheid en zelfgenoegzaamheid’.

Hier schemert al iets van de dingen die komen gaan, en dat is des te meer het geval als Guillaume van der Graft aandacht vraagt voor de taal. In een als particulier manifest betiteld artikel in *Columbus* vergelijkt hij de vooroorlogse moderne poëzie met een sonatine van Ravel en de naoorlogse met een sonate van Badings. Het verschil typeert hij met de termen ‘tonaal’ en ‘atonaal’. Hij wijst op de autonomie van de metafoor als kenmerk van de naoorlogse moderne poëzie en hij zegt dat door de splitsing van het idioom ‘stuwende energieën’ vrijkomen. ‘Irrationeel in de geijkte zin van vroeger is dit taalgebruik, maar aan de taal zélf wordt zoo meer recht gedaan.’[31.]

Bertus Aafjes, M. Vasalis, de Maatschappij der Letterkunde, het liberale Eerste-Kamerlid noch de burgerlijke maatschappij heeft zich veel gelegen laten liggen aan Nijhoffs anti-idealistische proloog van ‘Awater’, dat ‘niet, als geheel een vorige eeuw, / puinhopen [wil] zien en zingen van mooi weer’. Terwijl zij toch die puinhopen om zich heen zagen, hielden ze vast aan idealistische overtuigingen op het gebied van kunst en maatschappij en aan moralistische standpunten waarin de Vijftigers al geen brood en heil meer zagen. Een dergelijke vaststelling zou tot de conclusie kunnen leiden dat de revolutie van de Vijftigers, die immers een radicale breuk met het verleden wilden, in maatschappelijk opzicht is mislukt. Zo'n sceptische conclusie houdt geen rekening met het feit dat de soep niet zo heet werd gegeten als hij werd opgediend, en ziet voorbij aan de moeilijk meetbare maar mogelijke invloed op de mentaliteitsverandering sinds de jaren zestig.

De Vijftigers wilden met hun verzet tegen de traditie niemand ‘schade berokkenen of *kaltstellen*. Al die andere schrijvers en dichters lieten ons onverschillig. Zij klampten zich maar vast aan die oude wereld. Wij leefden in een totaal ander klimaat,’ zegt Lucebert.[32.] Van de sterretjes die Lucebert in 1951 ontstak, brandde het Stedelijk Museum niet af. Het was maar koud vuur, zei hij al. Toch zullen oudere generaties zich gemakkelijk herkend hebben in Hillenius' portret van de verandering:

> de aestheet streelde met perkamenten vingers
> over de gouden zerkjes op zijn bureau
> NOODLOT stond er op en
> ZIEL op een ander, SCHOONHEID, GODDELIJK, GLORIE
> Niet te vergeten de uitroep, aanroep, machteloosheid: O
> Dat kunnen ze niet meer, weende hij triomfantelijk

Jan Pen herinnert zich dat hij na de mislukte prijsuitreiking aan Lucebert in 1954 op het ministerie van Economische Zaken aan de secretaris-generaal, die zich voorzichtig afvroeg of Lucebert geen communist was, antwoordde: ‘Jawel, maar geen gewone, meer zo eentje die politiek gesproken van zijn gezond niet weet, en er was weinig kans dat de revolutie zou gaan uitbreken [...]. Het piepkleine relletje typeerde de krampachtige houding van de autoriteiten ten tijde van de Koude Oorlog. Maar die Koude Oorlog zelf, die was er als een zwarte dreiging, waardoor spelletjes een dreigend karakter aannamen.’[33.] Zelf wees Lucebert er in 1978 op dat hij begin 1951 de politiek-maatschappelijke implicaties van zijn literaire programma al relativeerde. ‘Schreef ik “een kleine revolutie, een kleine mooie revolutie”.’[34.]

Lucebert slingert in zijn gedichten banvloeken over de wereld, maar de omwenteling die hij wilde ontketenen bestaat vooral in het romantisch verlangen naar een leven in harmonie met de natuur. Daarbij aarzelt hij inderdaad niet van *revolutie* te spreken, maar dit niet zozeer in politiek opzicht, als wel in de zin van een mentale terugspoeling van de evolutie; ‘ik draai een kleine revolutie af’ is de openingsregel van een gedicht dat ons terugbrengt bij de oorsprong van de poëzie (de dichter als zanger herinnert zowel aan Orpheus als aan de Romantiek), van waaruit een nieuwe

start kan worden gemaakt. Van de Watering, die evenals Ad den Besten[35.] het gedicht op deze wijze heeft geïnterpreteerd, concludeert: 'Daarmee zijn het gedicht én de revolutie, die zich in de voorlaatste regel in *ritselende* al als een "papieren" revolutie heeft doen kennen, definitief poëticaal.'[36.]

ik draai een kleine revolutie af
ik draai een kleine mooie revolutie af
ik ben niet langer van land
ik ben weer water
ik draag schuimende koppen op mijn hoofd
ik draag schietende schimmen in mijn hoofd
op mijn rug rust een zeemeermin
op mijn rug rust de wind
de wind en de zeemeermin zingen
de schuimende koppen ruisen
de schietende schimmen vallen

ik draai een kleine mooie ritselende revolutie af
en ik val en ik ruis en ik zing

Eindnoten:

1. Gerrit Kouwenaar, 'Pegasus heeft vleugels'. In: *Kroniek van Kunst en Kultuur* 12 (1951), p. 9-14.
2. Misschien is hij hiertoe ook gebracht door wat George Orwell in 1948 schreef: 'Of course, the invasion of literature by politics was bound to happen. It must have happened, even if the special problem of totalitarianism had never arisen, because we have developed a sort of compunction which our grandfathers did not have, an awareness of the enormous injustice and misery of the world, as a guilt-stricken feeling that one ought to be doing something about it, which makes a purely aesthetic attitude toward life impossible.' Geciteerd naar Peter Faulkner, *Modernism*, Londen 1977, p. 67.
3. *Kroniek van Kunst en Kultuur* 10 (1949), p. 6.
4. H.J.A. Hofland en Tom Rooduyn, *Dwars door puinstof heen. Grondleggers van de naoorlogse literatuur*, Amsterdam 1997, p. 108.
5. Zie R.L.K. Fokkema, *Komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire*, Amsterdam 1979, p. 51.
6. Aangehaald naar Hans Richter, *DADA-Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Keulen 1973^3, p. 152.
7. Interview met H.U. Jessurun d'Oliveira in *Scheppen riep hij gaat van au*, Amsterdam 1964, p. 47.
8. De redacteuren van *Dwars door puinstof heen*, p. 108, leggen Remco Campert in de mond dat 'Hans Lodeizen nog een klap heeft opgevangen'. Die was al overleden in 1950; bedoeld is Frank Lodeizen (1931).
9. Hofland en Rooduyn, *Dwars door puinstof heen*, p. 121.
10. Naar J. Kamerbeek, 'Over het begrip "literaire generatie"'. In: idem, *Creatieve wedijver. Vier historisch-critische opstellen*, Amsterdam 1962, p. 7-32; citaat p. 25. Zie ook Hans Righart (red.), *Generatiemix. Leeftijdsgroepen en cultuur*, Amsterdam 1998.
11. Kamerbeek, 'Over het begrip "literaire generatie"', p. 21.
12. J.M. Prange, *De God Hai-Hai en rabarber. Met het kapmes door de jungle der moderne kunst*, Zaandijk 1957, p. 5.
13. Gerrit Kouwenaar, 'Inleiding'. In: *Vijf 5-tigers*, Amsterdam [1955], p. 11. Nog in 'al deze gasten' uit *het ogenblik: terwijl* (1987) refereert Kouwenaar aan Blakes titel.

14. Philippe Audoin, *Les surréalistes*, Parijs 1973, p. 67.
15. Kouwenaar, ‘Inleiding’, p. 10.
16. Interview met Piet Calis in *Gesprekken met dichters*, Den Haag 1964, p. 94.
17. Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de Tweede Wereldoorlog*, Amsterdam 1974, p. 23.
18. Stokvis, *Cobra*, p. 12.
19. M.H. Abrams, *Natural supernaturalism. Tradition and revolution in Romantic literature*, Toronto 1973, p. 334. Zie ook Paul Rodenko, ‘De experimentele explosie in Nederland (Context en achtergronden)’. In: idem, *Verzamelde essays en kritieken*, Amsterdam 1991, p. 352-434.
20. René Wellek, *Concepts of criticism*, New Haven-Londen 1973[7], p. 220.
21. In: Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers II*, Baarn 1983, p. 16.
22. Geert Mak, *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1994, p. 302.
23. Wim Wennekes, *Geert Lubberhuizen, uitgever. Het mysterie van de Van Miereveldstraat*, Amsterdam 1994, p. 124.
24. Bertus Aafjes, *Een voetreis naar Rome*. Geïllustreerd door Michaël Berkhemer met een terugblik door Michel van der Plas, Amsterdam 1974, p. 104.
25. Dat de dichter ook een goed mens is, wel moet zijn, zoals in idealistische tijden wel gemeend werd, van dat idee zijn we wel af. In bepaalde kringen leeft eerder het tegenovergestelde beeld van de dichter, namelijk dat hij zich met vrouwen en boeken bemoeit. De lezer herinnere zich het gedicht van Hugo Claus, geciteerd in het vorige hoofdstuk. Men denke ook aan het advies van Slauerhoff aan de jongedochters van Holland: ‘lees hun schone strofen, maar mijd hun slecht gezelschap’. Of aan Annie M.G. Schmidts ‘Raad’:

    Neem nooit een dichter, m'n dochter.
    Zo een met een dichterskop,
    zo eentje met lange haren,
    zo een op een zolderkamer,
    zo een wordt er ook met de jaren
    niet monogamer op...

    Wat jij in hem liefhebt, dochter,
    staat al in zijn bundeltje *Donkere sneeuw*.
    Daarin staat al het verhevene.
    De rest krijg je 's morgens bij zevenen
    thuis. Als een meeuw.

    Neem liever de kruidenier, dochter.
    Want alle tederheid die bij hem
    uitstijgt boven de kersenjam
    en boven de kleine zakjes blauw,
    dochter, is altijd voor jou.

    En aan Simon Carmiggelts ‘Carrière’:

    Vrouwen der aarde, hoort mij aan.
    Het is uw heilig recht, een nest te bouwen.
    Welnu, met alle mannen moogt ge trouwen,
    maar dichters - laat die jongens gaan.

    Thera Westerman schreef ‘Het theepotje’ in *Een mug in de winter* (1972):

    Remco staat als jokken
    op mijn voorhoofd geschreven
    Campert lezen is beter
    dan met hem te leven.

26. Aafjes, *Een voetreis naar Rome*, p. 105.
27. W. Coumans, ‘Storm van driftig bidden mijn gedichten’. In: *De Limburger*, 26 april 1975.

28. Fokkema, *Komplot der Vijftigers*, p. 65.
29. Gerrit Kouwenaar, 'De "A" van Cobra'. In: *Museumjournaal*, afl. jan.-febr. 1962, p. 159-161.
30. *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940-1945*. Teksten van Wim Ramaker bij een beeldregistratie van Ben van Bohemen, Kampen 1980, p. 65.
31. Guillaume van der Graft, 'Uitzicht op een critische poëzie'. In: *Columbus* 1 (1945-46), p. 120-23.
32. Hofland en Rooduyn, *Dwars door puinstof heen*, p. 112.
33. Jan Pen, 'Ieder heeft zijn eigen puinstof; voor en na de oorlog in Nederland'. In: *Hollands Maandblad* 38 (1997), nr. 4, p. 5-13; citaat p. 9.
34. In: Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers. II*, p. 62.
35. Ad den Besten, *Dichten als daad. Opstellen over hedendaagse poëzie*, Baarn 1973, p. 148
36. C.W. van de Watering, '(R)evolutie of regressie; over en naar aanleiding van een stuk *Literatuur*'. In: W.J. van den Akker (red.), *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*, Utrecht-Antwerpen 1985, p. 256-271; citaat p. 268.

[3] Een landschap van rivieren

‘Een echte revolutie hebben de Vijftigers niet ontketend. De echte grote revolutie heeft aan het begin van deze eeuw plaats gevonden. Niet na de Tweede Wereldoorlog. Je moet begrijpen, aan het einde van de jaren veertig was de zaak vastgeroest. We moesten door de gevestigde opvattingen heen. Met een groepje vrienden de zaak even loswrikken.’ Aldus Lucebert in 1978.[1.]

De Vijftigers sloten aan bij wat er in het buitenland tijdens en na de Eerste Wereldoorlog aan modernistische stromingen opkwam en in eigen land geen vruchtbare voedingsbodem vond. Mogelijk is de neutraliteit van Nederland hier debet aan, zoals Garmt Stuiveling impliceert. Waar elders in Europa de oorlog de hoop op ‘een internationale gemeenschap van vrede, vrijheid, veiligheid en verdraagzaamheid’ wegvaagde en de versplintering in de kunsten zichtbaar werd, behielden in Nederland de kunstenaars omstreeks deze tijd ‘hun eigen, door de evenwichtige rust der jaren 1900-1910 bepaalde geaardheid, waarop ook het meedoen aan modernistische experimenten [men denke aan *De Stijl, i10*] niet anders dan tijdelijk een inbreuk heeft gemaakt.’ Wel hebben enkele dichters in enkele verzen gereageerd op de gebeurtenissen, maar meer ter bevestiging van hun levensopvatting en veel minder ter verwerking van de ontstane chaos.[2.] Illustratief voor de Nederlandse houding is misschien wat Couperus in 1914 schreef: ‘Ik weet niets van legers, vloten, politiek en diplomatie. Ik weet alleen, dat deze oorlog idioot is.’[3.]

In België, dat strijdtoneel was, trok Paul van Ostaijen wel de literaire consequentie uit de loopgravenoorlog. En in Zürich verzamelden zich in 1916 in ‘Cabaret Voltaire’ kunstenaars als Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Tristan Tzara, die, ‘ontredderd door de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog, in razernij de kunst op wilden blazen, omdat voor hen tegen dit decor van zinloos geweld elke vorm van nette cultuur - schilderij-

tje maken, gedichtje schrijven - een aanfluiting was geworden'. Aan hun gezamenlijk protest gaven zij de naam 'dada', die niets betekende, 'omdat men op elke betekenis was uitgekeken', schrijft K. Schippers in *Holland Dada* (1974). De enkele dada-manifestaties in Nederland in de jaren twintig doen sterk denken aan het optreden van de Experimentele Groep in Holland na de Tweede Wereldoorlog. Ook dan is er protest en een nieuw begin in een internationale context - die van Cobra.

Bert Schierbeek meende dat het tijdschrift *Forum* verantwoordelijk moet worden gesteld voor het ontbreken van dergelijke moderne kunst. Hij wees op de weerzin van het tijdschrift tegen iemand als Pablo Picasso. Deze afkeer van wat de historicus J. Huizinga nota bene de 'excessen der twintigste eeuw' noemde,[4] heeft zijns inziens geleid tot het afbreken van de constructivistische experimenten (van Theo van Doesburg) uit de jaren twintig en een beletsel gevormd voor een doorbraak van het surrealisme in de late jaren dertig.

In 1938 maakten C. Buddingh', Jan G. Elburg, Chr. J. van Geel, L.Th. Lehmann, E. van Moerkerken en Gertrude Pape kennis met het surrealisme, toen ze de internationale surrealistische tentoonstelling in Galerie Robert te Amsterdam bezochten en werk zagen van Max Ernst, Magritte, Tanguy en anderen. Vermoedelijk lazen zij ook *A short survey of surrealism* (1935) van David Gascoyne. De tentoonstelling had in feite het karakter van een retrospectief, dat met de nodige nostalgie een overzicht bood van een beweging die in 1924 van de grond was gekomen met het 'Manifeste du Surréalisme' van André Breton. In het manifest had hij opgeroepen tot een mentale bevrijding door middel van de verbeelding, die door droom en onderbewustzijn wordt gevoed en die de perceptie van de werkelijkheid zou veranderen en als gevolg daarvan ook de realiteit zelf. Met de verbeelding aan de macht zou de maatschappij gehumaniseerd worden, meende hij. In de rumoerige jaren zestig is er in Nederland nog teruggegrepen op deze oproep van Breton.

Aan het gezag van Du Perron wordt toegeschreven dat het surrealisme niet doorbrak. Simon Vinkenoog verwijt hem dat in *Atonaal*, waarbij hij ongetwijfeld gedacht heeft aan Du Perrons afwijzende *Cahier*-bespreking van Pierre Navilles boekje over de surrealistische beweging, *La révolution et les intellectuels* uit 1928. Over Du Perrons kunstzinnige interesses weet

W.F. Hermans in zijn *Mandarijnen op zwavelvuur* het volgende te melden. ‘Veel dat tekenend gevonden wordt voor de periode waarin Du Perron j ong was, is grotendeels aan hem voorbij gegaan: Picasso, Klee, Max Ernst, de jazz en de atonale muziek, Marlene Dietrich, Gertrude Stein, Mondriaan en De Stijl, Freud, Louis-Ferdinand Céline, Paul Eluard, André Breton. Hij schreef niet zonder waardering over Paul van Ostaijen, maar of hij dat ook gedaan zou hebben als hij Van Ostaijen niet persoonlijk gekend had? Hij spreekt over diens “excessen”. Dan word ik al benauwd. Want over excessen klaagt alleen wie niet begrijpt dat de kunst nooit excessief genoeg is geweest. [...] Provinciale verstarring was dan ook het enige gevolg toen Du Perron school begon te maken tot tientallen jaren na zijn dood toe.’

Gevraagd naar de redenen van afwijzing van *écriture automatique*, en daarmee naar de geringe rol der spontaniteit, zouden Van Moerkerken en Buddingh' inderdaad geantwoord hebben: ‘Het mocht niet van Du Perron of van *Criterium*.’[5.] Volgens Theo van Baaren, die van 1941 tot 1944 in *De Schone Zakdoek* het surrealisme als mentaliteit uitdroeg, was er echter geen sprake van een onbelemmerde onderbewustzijnsstroom in de geschriften en andere kunstuitingen. ‘Verbeelding behoort een vrije samenwerking te zijn van bewustzijn en onderbewustzijn en niet door een van beide als tiran geregeerd te worden,’ zegt hij.[6.]

In het debuut van Paul Rodenko, *Gedichten* (1951), opgenomen in de verzamelbundel *Orensnijder tulpensnijder* (1975), is de vroege poëzie, die ontstaan is tijdens de oorlogsjaren, ook uitvloeisel van een zich bewust gemaakt onderbewuste. Surrealistisch is de poëzie te noemen vanwege het sterk beeldende karakter ervan, maar ook omdat de drijfveer van de nonconformistische Rodenko gelegen was in een verandering van een wereld die al te rationeel en te weinig existentieel is ingesteld en daardoor tekortdoet aan de mythische of ondoorgrondelijke dimensies van het bestaan. De dichter gaat agressief te werk in zijn destructie van de verstarde maatschappij, teneinde te komen tot een nieuwe leefwereld, waarin beide aspecten tot hun recht komen en waarin de dichter zowel ‘wichelroedeloper’ (de magiër) als ‘klokkenmaker’ (de ambachtsman) is. Als een houtsnijder die schoonheid wil scheppen, neemt de dichter zijn pen als een kil lancet ter hand. Hij snijdt de lezers oren af ‘met de bedoeling hen des te beter met het inwendige oor te laten luisteren’. Destructie is creatie, zei

Rodenko in navolging van de anarchist Bakoenin - een paradox die ook Kouwenaar bezigde in ‘het beste bouwen is het breken’.

In literaire beschouwingen over de mislukte doorbraak van het surrealisme in Nederland wordt er overigens weinig of geen rekening mee gehouden dat er zich in de jaren dertig nationaal en internationaal al weer een ‘Rétour à l'ordre’ voordeed in de schilderkunst, een terugkeer naar een realistischer, figuratievere kunst. En dat niet zozeer als gevolg van de proclamatie op het eerste Sovjetschrijverscongres van het Sovjetdogma van het socialistisch realisme (1934), als wel onder druk van de tijdsomstandigheden in het algemeen: de opkomst van het fascisme in Italië, de opkomst van nazisme in Duitsland, de bezetting van Abessinië (Ethiopië) door Mussolini (1935), de stalinistische processen in Moskou (1935 en 1937), de acht procent van de stemmen die de nationaal-socialistische beweging (NSB) onder leiding van Mussert behaalde tijdens de Provinciale-Statenverkiezing van 1935, de ‘Anschluss’ van Oostenrijk en het akkoord van München (1938), de Spaanse burgeroorlog (1936-1939), de invasie van Polen (1939), de moord in Mexico op Trotski (1940).

Kortom, een tijd van wereldwijde politieke en economische crisis na de krach van Wall Street (1929) met als gevolg massale werkloosheid en hoog oplopende inflatie, de voedingsbodem van het nationaal-socialisme in Duitsland. Het gedicht ‘heden’ uit *100 gedichten* (1969) van Gerrit Kouwenaar spreekt ervan in de trant van een koel krantenbericht. De geboorteadvertentie in de voorlaatste strofe is sinister als men zich realiseert welke implicatie de keuze der joodse namen heeft:

> Zon op 5.33, onder 8.37
>
> meest zwakke veranderlijke wind
> gedeeltelijk bewolkt
> droog warm weer
>
> gisteravond telde een reiziger te Oldenzaal
> 600.000 papiermark neer
> voor 1 zilveren gulden

de mijnwerkersstaking in het ruhrgebied
zal morgen eindigen, het uurloon
wordt met 100 mark verhoogd

heden geboren roosje mirjam
dochter van de heer en mevrouw

maan op 2.27 vm, onder 6.20 nm -

Overigens stemde in 1935 op het PEN-congres in Barcelona de Nederlandse delegatie tegen een antifascistische motie die Klaus Mann had ingediend. Daar staat weer tegenover dat er in de fondsen van de Amsterdamse uitgeverijen Allert de Lange en Em. Querido na de nazi-boekverbranding van 10 mei 1933 plaats geboden werd aan publicaties van uitgeweken Duitsers (de *Exil*-literatuur).

De maatschappij was dus in de loop van het interbellum zodanig gecorrumpeerd dat men eerder aarzelend overwoog toe te treden tot het in juni 1936 opgerichte Comité van Waakzaamheid dan, in navolging van Breton, in te stemmen met de Franse symbolist Saint-Pol-Roux. Die placht een briefje op zijn deur te plakken als hij ging slapen, met de boodschap 'De dichter werkt'. Dit moge wat extreem lijken, het is bekend dat dichters als Boutens, Hendrik de Vries en Achterberg of Ida Gerhardt en J.B. Charles in sluimerende ochtendwake heel wat gedichten uitwerkten die zij in de slaap kregen toebedeeld. Veel later schrijft Willem Jan Otten: 'Een dichter is iemand die zich zijn leven lang bereid houdt om de dommel van zijn zogeheten volle bewustzijn te laten bezetten door onwillekeurige, onverhoedse beelden. Niet dat hij die beelden heeft is zo bijzonder, als wel dat hij ze als belangwekkender en betekenisvoller en raadselachtiger ondergaat dan de bewuste beelden. En dat hij vervolgens op papier werk gaat maken van het aanvankelijk zo lukrake.'[7.]

Er zou overigens wel eens waarheid kunnen schuilen in de eenvoudige vaststelling van de surrealistische schilder Willem Wagenaar in *NRC Handelsblad* van 9 september 1994 dat het in 1938 gewoon te laat was voor een surrealistische herleving. Hij had in zijn Utrechtse kunsthandel Nord aan het eind van de jaren twintig het surrealisme geïntroduceerd. In de jaren

dertig bleef het in Nederland beperkt tot de Utrechtse schilders Willem van Leusen, Gerrit van 't Net en de boekhandelaar-schilder Johannes Moesman, die in Utrecht werkte als lithografisch tekenaar bij de Nederlandse Spoorwegen.

De Beweging van Vijftig noopte vrijwel elke tijdgenoot en elke volgende nieuwe generatie tot een reactie. Zoals Boutens, Nijhoff, Marsman, Ter Braak en ook nog Lucebert zich hadden gemeten aan de Tachtigers, zo vormen vooral de drie experimentele dichters onder de Vijftigers, Elburg, Kouwenaar en Lucebert, voor tijdgenoten en later geborenen telkens weer een ijkpunt. Medewerkers aan *De Schone Zakdoek*, onder wie ook Max de Jong en Leo Vroman, hebben de neiging de experimentelen van 1948 te verwijten aan hen voorbij gezien te hebben. Guépin meent dat het maar al te begrijpelijk is 'dat Van Geel en andere "Dertigers" het optreden van de Vijftigers met enige meewarigheid gadesloegen. Van Geel had het gevoel dat hij een generatie verder was.'[8] Nu maakte Van Geel wel enkele surrealistische objecten, maar geen surrealistische gedichten, en hij had allerminst politieke belangstelling, laat staan marxistische sympathieën, die de surrealisten wel hadden. Voor Breton waren, zoals eerder is opgemerkt, de verandering van de maatschappij die Marx voor ogen stond, en de verandering van het leven die Rimbaud op het oog had, één en hetzelfde. Vijftigers hebben zich wél op Breton beroepen.

Oudere literatoren als Anthonie Donker en Theun de Vries konden in 1950 nog spreken van 'de dood in de pot'. Herman van den Bergh, J.C. Bloem, Godfried Bomans, Karel Meeuwesse, P.H. Ritter jr., Maurice Roelants, Gabriël Smit en Hendrik de Vries bespeurden met de uitgever Stols geen tekenen van vernieuwing, toen hun in de *Elsevier*-enquête van 25 november 1950 werd gevraagd naar de stand van zaken. Niemand noemt één van de Vijftigers, die toch al van zich hadden laten horen in *Reflex, Cobra, Blurb, Braak* en *Podium*. Ze blijken horende doof te zijn geweest voor 'Te hard geschreeuwd?', het gedicht waarmee Remco Campert in 1949 debuteerde in *Libertinage*. Achteraf lijkt het alsof hij geroepen heeft om de stem van Lucebert:

Nu Roland Holst oud geworden is
en vierregelrijmen wisselt met Vestdijk,
weggelopen demonen tracht terug te roepen,
en men Voeten een belangrijk dichter vindt,
wordt het tijd dat wij iets laten horen,
een stem dwars door puinstof heen,
die glipt door de spijkers van het bedskelet
die nooit de baard in de keel wil hebben,
die wil bevechten een groot geluk of ongeluk
(een klein geluk is geen geluk),
die door schade en schande
nooit wijzer wil worden.
Een stem, die door alle huizen zingt
het water doet overkoken en
de stoppen der berusting doet doorslaan.
Een stem, waarvan het geluid zich voortplant
door de buizen onder de vermoeide stad
en die antennedraden op maanlichtdaken
doet trillen, trillen, trillen...
Zo'n stem; eerder rusten wij niet.

In de *Elsevier*-enquête worden Aafjes, Vroman, Van der Graft, Van der Plas, Vasalis, Debrot, Hoornik en Vestdijk de moeite waard genoemd. Daar staat tegenover dat in 1950 *De Gids* - door Potgieter opgericht in 1837, en bij herverschijning in 1945 niet uit op een voortrekkersrol - door middel van een fusie met *Ad Interim* zijn wat bedaagde imago wilde opvijzelen. De inbreng van *Ad Interim* bood de mogelijkheid om althans het eerste deel van het verwijt aan *De Gids*, namelijk 'oud en eerbiedwaardig' te zijn, weg te nemen. De fusiepartner voegde het volgende toe: '[...] nauw contact met de letterkundigen van nu in Noord- en Zuid-Nederland; ontvankelijkheid voor hun werk, niet alleen voorzover dit zich op gebaande paden beweegt, maar ook waar het nieuwe wegen zoekt.' Als uitvloeisel van de fusie publiceerde *De Gids* tussen 1950 en 1954 werk van Andreus, Campert, Elburg, Kouwenaar, Lucebert, Schuur en Vinkenoog.

Dat deze publicaties zijn opgevallen, blijkt al in 1951 uit de knorrige

reactie van Anthonie Donker. Hij merkt op dat er bij veel naoorlogse dichters ‘een geprononceerde neiging tot het surrealistische is (door *De Gids* maar vast gelegitimeerd door ze en bloc binnen te halen)’.[9] Tot opluchting van Gerard Knuvelder krijgt *De Gids* in 1954 een nieuwe redactie, die het experiment geen warm hart toedraagt en een beleid gaat voeren dat naar zijn oordeel de ‘leesbaarheid’ en zelfs het ‘aanzien’ van het blad ten goede komt. Voor de burgerlijke norm van de dag in 1954 is het typerend dat hij in zijn *Handboek tot de moderne Nederlandse letterkunde* (1954) noteert: ‘Nadat *De Gids* na de fusie met *Ad Interim* een zó nadrukkelijke modernistische, experimentele inslag had gekregen dat het blad onverkoopbaar dreigde te worden werd de redactie opnieuw geconstrueerd; daarbij viel het accent niet langer op dit modernistische element. Het oude orgaan won aan leesbaarheid en aanzien zonder te beogen een speciale litteraire richting voor te staan.’ Wanneer Ed. Hoornik in 1954 poëzieredacteur van *De Gids* wordt, komen dichters aan bod als Schotman, Van der Molen, Den Besten, Voeten, Morriën, Van der Graft, Van Hattum, Smit en Van der Plas - dichters van conventionelen huize.

Anti-Vijftig is in de jaren 1953 tot 1955 ook het *Amsterdams Tijdschrift voor Letterkunde*. De redacteuren verklaren in het eerste nummer niets te zien in een ahistorische instelling en ondernemen de reis terug in ‘het besef van de zeer betrekkelijke waarde van het *nieuwe*. Een waarde die wij zelfs durven ontkennen als dit nieuwe niet met de wortels van het inzicht haakt in de bodem van een historische zowel als contemporaine cultuur. Wij hebben derhalve ernstig bezwaar tegen die moderne stromingen die een vat vol nieuws lanceren op grond van een druppel kennis van zaken omtrent het laakbare oude.’ In het P.N. van Eyck-herdenkingsnummer (1954) luidt het in het redactioneel: ‘Inzonderheid in deze jaren, waarin zinloos gebrabbel als ware poëzie geprezen en bekroond wordt en kunst verlaagd blijkt tot regeringszaak, is de tijd daar om terug te keren tot een groter verleden van de geest, vol verheven gloed en kleur, de eeuw van Thorbecke, toen voor ontwijding en ontheiliging geen plaats was en bekroning werd gevonden in loutere waardering’. Let wel, de eeuw van Thorbecke is ook die van Potgieter. In *Libertinage* (1952) vindt M. Vasalis de verzen in de bloemlezing *Atonaal* lijken op rohrschachtests, ‘waar men merkwaardige dingen aan kan beleven evenals aan meeuwen-uitwerpselen tegen het vensterglas’.

De *Elsevier*-enquête heeft veel stof doen opwaaien onder de jongere generatie. H.J. van Tienhoven stelde een reactie op, waarvan het in de bedoeling lag die te laten ondertekenen door dichters die 'wel zo ongeveer de aanwezige mogelijkheden van het ogenblik representeren'.[10] Deze bonte schare bestond uit: Hans Andreus, Ad den Besten, Remco Campert, J.B. Charles, Michael Deak, Guillaume van der Graft, Jan Hanlo, Lucebert, J. Meulenbelt, Hanny Michaelis, W.J. van der Molen, Sybren Polet, Paul Rodenko, Hans van Straten, H.J. van Tienhoven, M. Verdaasdonk, Nico Verhoeven en Simon Vinkenoog. Het manifest verscheen niet in de openbaarheid omdat niet iedereen zich kon vinden in de tekst ervan of omdat men het gezelschap wat al te heterogeen vond.

Simon Vinkenoog was intussen op een idee gebracht. Hij organiseerde in *Blurb* (februari 1951) een alternatieve enquête, die per saldo aan dichters van 'nieuwe poëzie' dertien namen opleverde: Lodeizen, Andreus, Campert, Charles, Claus, Elburg, Hanlo, Kouwenaar, Lucebert, Polet, Vinkenoog, Diels en Schuur. Bij de samenstelling van *Atonaal* (1951) vallen J.B. Charles, Gerard Diels en Sybren Polet af; voor hen komt Paul Rodenko in de plaats. Vergelijkt men nu deze galerij met die van de potentiële ondertekenaars van het manifest-Van Tienhoven, dan blijken Den Besten, Deak, Van der Graft, Meulenbelt, Michaelis, Van der Molen, Van Straten, Van Tienhoven, Verdaasdonk afgevallen. Zij behoren niet tot de Beweging van Vijftig, die zich presenteert met de bloemlezing *Atonaal*, omdat mentaliteitsverschil hen de Tweede Wereldoorlog niet doet zien als een definitieve breuk met het verleden maar als een korte onderbreking en omdat ze zich niet ontworstelen aan de dictatuur van het abstracte denken of aan traditioneel vormbewustzijn - kortom, huiverig zijn in een cultureel vacuüm te experimenteren met nieuwe vormen van leven en kunst.

Hans Lodeizen die in 1950 overleed, wordt wel gezien als de voorloper van de Beweging van Vijftig, hoewel hij geen enkel blijk geeft van affiniteit met de Beweging. In 1949 zoekt hij het gezelschap van oudere literatoren als J.C. Bloem en Morriën om in Amsterdam afleiding te vinden van zijn Haagse kantoorbaan, die hij verfoeit. Geen van de zogenaamde Vijftigers heeft hij in Amsterdam leren kennen. Van kennis van geruchtmakende optredens of van de beruchte Cobra-tentoonstelling, in november 1949, laten zijn dagboekaantekeningen niets blijken. Wel had hij in Amerika via

zijn vader een abonnement op *Het Woord*, maar een inzending naar dit tijdschrift, dat wel beschouwd wordt als een bakermat van de Vijftigers, wees de redactie in 1948 af.

Koos Schuur ried de jonge dichter *Criterium* aan. Door toedoen van Morriën debuteerde Lodeizen echter in 1949 in *Libertinage*, een tijdschrift dat de traditie van *Forum* voortzette en waartegen juist de Vijftigers oppositie voerden. Ook dit *Libertinage* bevatte, afgezien van Camperts debuut, immers 'lyriek die wij afschaffen', zoals de Vijftigers poneerden van contemporaine, conventionele poëzie die alle contact met de naoorlogse werkelijkheid had verloren.

Lodeizen verwierp daarentegen Bertus Aafjes' *Een voetreis naar Rome* (1946) niet om die reden, maar omdat de dichtbundel poëzie bevatte die 'de gewone huisvader' bekoorde. In tegenstelling tot het maatschappelijk-revolutionaire streven van de Vijftigers lijkt zíjn zoeken naar een nieuwe taal en een nieuwe stem (eind 1947) dienstbaar te willen zijn aan een elite. 'Wat ver zijn we van de tijd dat dichters hun koningen trachtten te behagen!' Hij wilde een behaagzieke poëzie, maar het hing er wel van af '*wie* de poëzie behagen wil. Het volk? De middenstand? de aristocratie? de vorst? of de elite? en welke elite?' In het licht van zijn uitlatingen over de gewenste terugkeer van vorige eeuwen en alles wat daarin gelachen is, zijn deze vragen nogal retorisch.

Soms lijkt het erop dat hij een voorbode was van de Vijftigers. Bijvoorbeeld wanneer hij, evenals Lucebert, William Blake ontdekt als moderne dichter of als hij aantekent: 'Ik moet primitieve, communistische en revolutionnaire houdingen tegenover het leven zoeken.' Deze zoektocht staat echter in het teken van zijn éígen behoefte aan vrijheid. Verder stelt hij tegenover het surrealisme (met uitzondering van Paul Eluard) en tegenover Rimbauds beredeneerde ontregeling der zintuigen, waarop Vijftigers zich wel beriepen, voortdurend het ideaal van de zelfbeheersing. Het geheim van het leven bestaat volgens hem juist in een evenwichtige vermenging van de droom met de werkelijkheid, zodat verzoening met een als nieuw ervaren leven ontstaat. Lodeizen schrijft: 'In dit miserabele leven is de kunstenaar eigenlijk degene, die zonder ons te laten vergeten, dat alles beroerd is, ons toch toont dat alles eigenlijk zo hoort en dat het niet erg is dat het zo is, omdat het *niet zonder schoonheid*, en dus niet zonder doel, is.'

Dit is het esthetisch idealisme dat de Vijftigers verwierpen, maar dat in *Het Woord* niet zou hebben misstaan; het zou in de jaren na de oorlog nog lange tijd floreren. Het bundeldebuut van Lodeizen, *Het innerlijk behang*, trok intussen wel de aandacht van Simon Vinkenoog, die een aantal gedichten van hem opneemt in zijn *Blurb* en in de bloemlezing *Atonaal*. Vinkenoog meent dat Hans Lodeizen voor vele jongeren '*de* voorlichter van deze generatie' is. Zij zouden tien heren (aan de *Elsevier*-enquête namen er negen deel op uitnodiging van de kunstredacteur Michel van der Plas) ervoor willen 'slachten, ophangen of wurgen om hém terug te krijgen'.

De traditionele dichters die rond 1950 debuteerden, zijn wel *Windroos*-dichters genoemd naar de poëziereeks die Ad den Besten redigeerde voor Uitgeversmaatschappij Holland. Zij schreven gangbare poëzie zonder 'nieuwe toon', zo was het oordeel der *Atonaal*-dichters. Het oordeel van oudere critici - overigens met verrassende uitzondering van D.A.M. Binnendijk - is daarentegen redelijk positief geweest over deze dichters, die graag filosoferen over de zin van het leven. Ad den Besten noemt hen 'mythologische dichters', die zich geroepen weten 'de essentiële noties van het menselijk bestaan' mythologiserend uit te spreken. 'De mythe immers is de eigenlijke werkelijkheid van de dichter, en dus van de mens, de dimensie in en achter alle dingen, waar God mee te maken heeft, - én de goden, de demonen, of op z'n minst het niets, het absurde.'[11.]

In zijn verdediging van dit type dichtkunst tegen degenen die menen dat 'poëzie alleen maar poëzie' is, zegt hij terecht dat poëzie altijd een wereld- en levensbeschouwing impliceert. Maar hij wijst er niet op dat poëzie niet zozeer van ideeën gemaakt wordt - zelfs helemaal niet als we Nijhoff, Kouwenaar en Mallarmé willen geloven - als wel van woorden, van taal. Niet van metafysische mededelingen alleen wordt zij groots, maar door evocatieve en suggestieve taalkracht. Dat wist Harry Mulisch al in 1953, als hij 'een zichzelf interpreterende roman' van W.J. van der Molen, *Tien tenen en elf ribben* (1953), bespreekt. 'Het is niet aan de auteur, maar aan de lezer om te interpreteren: "Kijk, nu worstelt hij met God".'[12.]

De splitsing van het atoom, van het woord, van de grammatica doet 'stuwende energieën' ontstaan, zei Van der Graft in *Columbus*. Hij is ook de dichter die binnen zijn mythologische poëzie dat in de praktijk heeft wil-

len brengen. Dat Vinkenoog hem (en Charles en Vroman) uiteindelijk niet heeft opgenomen in *Atonaal*, kwam voort uit zijn overweging dat deze drie dichters al weer tot een oudere generatie behoorden. Dat wil vermoedelijk zeggen dat Van der Graft (1920) vóór *Mythologisch* (1950) al drie tamelijk traditionele bundels publiceerde, want het generatieargument gaat niet op als we weten dat Elburg in 1919 geboren werd. Aan de veronachtzaming van Van der Graft in Vijftigers-kringen zal ook debet zijn geweest dat hij in zijn *Columbus*-artikel niet onvoorwaardelijk koos voor de Muze, maar een positie verdedigde tussen God en de Muze. 'Juist wat mij tot mens maakt, wordt in deze kuise en verantwoordelijke levenshouding gered van de natuur. [...] Zo ook word ik als dichter gered van de vernietigende verzwelging door de Muze der taal. Lever ik mij roekeloos aan haar over, dan is mijn levenshouding "per-vers".' In zijn ogen verwijdert een absoluut dichterschap het individu van de gratie Gods en van de ware menselijke existentie.[13.]

Wie *Levend landschap* (1950) doorleest, ziet dat J.W. Schulte Nordholt voornamelijk douzains schrijft - een versvorm die door Mellin de Saint-Gelais (1487-1558) is geïntroduceerd. Dat gebruik is typerend, want het twaalfregelig gedicht heeft een vorm waarvan de rijmschikking en strofebouw (vijf, vier en drie regels) nauwgezet de *gedachtegang* van de dichter volgen. Voorts wordt in de bundel op een totaal van achtendertig gedichten vierenveertig maal het woord 'droom' gebruikt, waarvan zesmaal in combinatie van 'dromen' en 'bomen'. Mulisch viel dit ook al op. 'Dit is Schulte Nordholt ten voete uit. De natuur en de mijmering en de devote blik omhoog.'[14.] De bundel is doortrokken van een christelijk levens besef dat helder polderlandschap dat vrij uitzicht biedt, als het paradijs ervaart, zelfs als de plek van de Wederkomst des Heren.

We zijn terug in de negentiende eeuw als de dichter de 'lieflijkheid der huiselijke haard' bezingt, telkens van kleine omzwervingen (die gemythologiseerd worden in de figuur van Odysseus) als een verloren zoon teruggekeerd in de eigen woning - 'de koffie staat al ingeschonken'.

> O liefde, huis en haard, mijn vrouw en zoon -
> als ik u weervind tot een nieuw begin,
> hervind 'k mijzelf en prijs het leven schoon.

W.J. van der Molen lijdt in de achtendertig gedichten van *Sous-terrain* (1950) aan een ernstige vorm van zwaarmoedigheid, waarin eenmaal de bede om de ervaring van Gods volheid wordt uitgesproken tegenover dertienmaal de ervaring van opperste leegte. Angst, onmacht, verbittering, eenzaamheid, doem, pijn, wanhoop en weerzin teisteren deze ‘schuldenaar voor God’ in sonnetten die niets te raden laten over het absurde van het bestaan. *La nausée* (1937) van Sartre is niet onschuldig hieraan, zo lijkt het. Dat dit lijden aan de wereld vergeleken wordt met dat van Christus in de hof van Getsemane, herkennen we als een echo van Tachtig. Zoals in zijn roman wordt in de sonnetten (een vorm die als het douzain geëigend is voor een gestructureerde *gedachtegang*) de mededeling ook nog eens uitgelegd.

Past men het experiment toe om van zijn volgende sonnet het sextet weg te laten, dan is, zo is mij gebleken, een hedendaagse lezer in staat de beschreven ‘Jeneverbes’ te zien als een beeld van de dichter of van de mens.

> Jeneverbes, gij kunt zo eenzaam zijn,
> des winters, overnachtend op de heide;
> uw wortels graven door de grond der tijden,
> van ieder leven voelt gij 't eerst de pijn.
>
> De raven krassen om uw medelijden,
> ontroostbaar luistert gij, zonder verzet.
> Gij werd verwekt en ergens neergezet,
> uit dit bestaan kunt gij u niet bevrijden.

De hedendaagse lezer is gewend geraakt aan de autonomie van het beeld en dat maakt het uiteraard moeilijk een oordeel te vellen over dit soort traditionele poëzie, waarin als bij Tachtigers-poëzie de tekst van het octaaf een toepassing vindt in het sextet. In ieder geval blijkt Van der Molen het nog nodig te vinden een sextet toe te voegen - ook al was in zijn jaren de lof der autonomie van de beeldspraak al in vele toonaarden bezongen.

Ik ben ook kromgetrokken door verdriet
en groei te haastig, zonder overgave,
't mysterie vloekend dat mij worden liet.

Het leven heeft mijn weerstand ondergraven;
ik wilde sterk zijn, groots in het verweer,
maar mijn wortels drinken al niet meer.

In 1987 heeft Van der Molen tegenover mij verklaard dat de *Windroos*-dichters 'als individualisten verdrongen zijn door die groep van die Vijftigers'. J.W. Schulte Nordholt en H.J. van Tienhoven zagen zich daarentegen niet als slachtoffer of miskend. Maar als in 1990 Van Tienhoven op zevenenzestigjarige leeftijd overleden is, wijdt Den Besten in *Trouw* van 13 september 1990 een in memoriam aan hem onder de titel 'Miskend dichter onder de Vijftigers'. Het is dan precies veertig jaar geleden dat Van Tienhovens bundel *Kristalkijken* in de Windroos-reeks verscheen. 'De beweging der zogenaamde experimentelen was oorzaak dat hij, die veel met hen gemeen had, naar de achtergrond werd gedrongen,' beweert de stalmeester van de Windroos. Tussen 1950 en 1965 schrijft Van Tienhoven er nog vier bundels bij. 'Daarna,' schrijft Den Besten, 'is er niets meer van hem verschenen, en ik weet wel zeker dat dit zwijgen alles te maken heeft met de literaire miskenning die hem ten deel is gevallen.' Niemand zag of wenste te zien dat uit bij na al zijn gedichten, die zouden zijn afgedaan als afkomstig van een inferieur christelijk poëetje, 'iets heel anders dan christendom sprak: een oeroud religieus bewustzijn, iets van vóór alle kerstening.' Aldus Den Besten.

Dat klinkt goed, maar in de bundel *Kristalkijken* (1950) is hiervan nog weinig of niets te bespeuren. In de vormvaste gedichten staan droom en heimwee centraal, najaar en herfst vormen het seizoen, er wordt geredeneerd, niet verbeeld. Het rijm is als bij Schulte Nordholt en Van der Molen conventioneel en nergens functioneel. Waar het 'menselijk tekort' draaglijk wordt door het rijm met 'de glans van appelen in moeders schort' zou misschien sprake kunnen zijn van ironie, ware het niet dat de hele bundel zo'n veronderstelling tegenspreekt. De wereld is gereduceerd tot moeders keukenschort of tot de keuken van zijn vrouw (nog wel iets anders dan het

besef van Lucebert ‘een broodkruimel te zijn op de rok van het universum’) of tot ‘de welvertrouwde begrenzing van een eeuwenoude sage’, die van de Odyssee als bij Schulte Nordholt. Het is niet alleen Nijhoff, maar ook Achterberg die aan de wieg van deze bundel heeft gestaan (zoals beide dichters dat ook weer doen in de jaren tachtig bij dichters van protestantsen huize als Lenze L. Bouwers, Anton Ent, Koos Geerds en Harmen Wind).

Van Tienhoven droeg ‘Keuken’ aan zijn vrouw op. Hij zou nu met deze opdracht een zware pijp roken als hij aan de feministische meetlat gelegd werd, en hij zou ervan opkijken als een lezer aan het slot van het gedicht een seksuele duiding zou geven.

> Een trechter, die het water water laat,
> stortvloed veranderend in helder stromen:
> het levend water van mijn jeugd, mijn dromen,
> zoals het daaglijks door uw handpalm gaat. -
>
> Straks worden aan uw aanrecht toebereid
> met rituelen, daaglijks zich herhalend
> en weggeborgen in uw ronde schalen:
> het levensbrood, de wijn der tederheid.
>
> En ik zie toe, en tot een onderpand
> zijn mij de dagelijkse requisieten:
> vuurvaste schaal der liefde, zeef, vergiet en
> die kleine trechter in uw kalme hand.

Over het hoofd gezien heet de bloemlezing die Van der Molen in 1986 publiceerde. Ze bevat werk dat verscheen tussen 1946 en 1978. De verklaring van de titel ligt naar mijn mening in het rationele karakter van zijn poëzie en van die der overige *Windroos*-dichters, dat niet strookte met poëzieopvattingen in het revolutionaire, verfrissende klimaat van die jaren. ‘Als we die Windroos-dichters van Den Besten bekijken, zien we toch dat ze *niet* geïnteresseerd zijn in het onbekende, dat ze zelfs niet verwonderd zijn over hun eigen kleine levensavontuur, dat ze alles hebben geleerd van oudere dichters en van wijsgeren [lees: niet ‘proefondervindelijk’ bezig zijn ge-

weest]. Ze mogen dan even zwerven als Odysseus maar ze keren als hij terug bij vrouw en kind, in het kleine geluk. Maar dat doen ze te gemakkelijk, ze realiseren zich niet dat-ie niet zomaar is teruggekeerd, maar dat-ie eerst een enorm bloedbad onder de vrijers van zijn vrouw moest aanrichten. Ze zijn te oppassend, en aan zoet-zijn daar hadden de Cobra-jongens een zeer grote hekel,' zei Elburg in *Trouw* van 17 december 1987. (Over die hekel gaan 'leesplank' van Kouwenaar en 'wie biedt?' van Elburg).

Van miskenning in algemene zin is kan niet gesproken worden, als men let op de Van der Hoogtprijzen die zijn toegekend aan Schulte Nordholt voor *Levend landschap*, Van der Graft voor *Vogels en vissen* en Van der Molen voor *De onderkant van het licht*, respectievelijk in 1952,1954 en 1956. Tekenend genoeg voor de heersende mentaliteit voldoen ze kennelijk gedurende deze jaren het meest aan de maatstaf van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, gelet op de motivering van de jury die aan *Levend landschap* de prijs toekent. 'Vanzelfsprekend is overwogen, of niet een dichter uit de jongerengroep, die zich "Experimentelen" noemt, voor de aanmoediging, die de Van der Hoogtprijs beoogt, in aanmerking kwam. In de ogen van de meerderheid der commissie is de poëtische en menselijke waarde van het werk dezer groep (wanneer wordt afgezien van de reeds overleden dichter Lodeizen en de reeds een vorig maal bekroonde Vroman) nog te zeer problematisch, om aan een dezer dichters de voorrang te geven boven de thans voorgestelde candidaat.' Veel kennis van de 'Experimentelen' blijkt de commissie, bestaande uit Jan Engelman, Ed. Hoornik, P. Minderaa, Victor E. van Vriesland, Theun deVries en C.J. Kelk, achteraf gezien niet te hebben, als ze meent Lodeizen en Vroman ertoe te moeten rekenen. De Maatschappij der Nederlandse Letterkunde heeft geen van de Vijftigers een aanmoedigingsprijs waard geacht. Die miskenning is veelzeggender voor het officiële literaire klimaat van die dagen dan de herdruk van de *Verzamelde gedichten* (1989) van Schulte Nordholt in 1996 en de verschijning van de *Verzamelde gedichten* van H.J. van Tienhoven in 1998 voor het klimaat van de jaren tachtig en negentig. Zo terug bij af zijn we nu ook weer niet.

De door de eerbiedwaardige Maatschappij bekroonde *Windroos*-dichters zijn niet miskend, maar verongelijkt geweest over het feit dat zij met hun

traditionele en hooggestemde gedachten niet in het centrum van de literaire belangstelling kwamen te staan en min of meer roemloos ten onder zijn gegaan in vergelijking met de *Atonaal*-dichters. Ook de dichters die in de jaren zestig aan het woord kwamen, boekten meer succes - om te beginnen in *Gard Sivik* (1955-1964), *Barbarber* (1958-1971) en in *De Nieuwe Stijl* (1965-1966). Deze tijdschriften vertegenwoordigen in Nederland verschillende vormen van het nieuwe realisme, 'ontsprongen uit een treffen met de werkelijkheid', zo schreef Hans Sleutelaar. En dit dan in tegenstelling tot de Vijftigers, die poëzie vooral lieten ontspringen aan een treffen met de taal - overigens zonder de werkelijkheid als inspiratiebron te ontkennen.

Wie in 1964 'de welgekende delicate gevoelens etaleert aangaande zijn geliefde, god, de wind en de lente, herhaalt tot vervelens toe, wat reeds voorbij is, niet meer betekent wat het traditioneel bedoelde', die dichter geeft blijk 'van een ontstellend gebrek aan gevoeligheid voor wat AD 1964 dagelijkse realiteit is, de grondstof voor de poëzie', schreef René Gysen in *Gard Sivik* 33. Gerrit Kouwenaar lijkt hierop te repliceren in 1965. 'De vraag is: wat doe je met de werkelijkheid? Per slot, je kunt een kind kieken en een kind maken. Ik kies voor het maken. Een vers is werkelijkheid; het is geen weergave van de werkelijkheid. Het is een zelfstandig ding.' En: 'Echte kunst is niet het wegschrijven van smart en geluk, maar het objectiveren van deze gevoelens.' Dit zijn de bekende geluiden uit de modernistische hoek, maar wie zou denken dat het volgende citaat dan wel van Bernlef of K. Schippers zal zijn, heeft het mis. 'Je moet de mensen verbaasd laten staan over hun eigen stoel, sigaret, sleutelbos: de herkenning van het doodgewone in nieuw verband,' zei Kouwenaar, ook in 1965.[15.] Maar hij wil geen journalist zijn die 'zonder analyse de voorbij stromende werkelijkheid vastpakt' - een bezigheid die door Cornells Bastiaan Vaandrager werd uitgelegd in *Het Vrije Volk* van 19 oktober 1964. 'Ik loop op straat en ik hoor een jongen roepen tegen een voorbijgaande moederen dochter: "hee moeder, als je je dochter verloot, krijg ik dan 'n lootje?" Dit isoleer ik en zet ik tussen aanhalingstekens. En er boven zet ik "het seksuele leven" [...]. Dat is wat wij Nieuwe Poëzie noemen.'

Hans Sleutelaar noemde in *Gard Sivik* het werk van de Vijftigers 'zeer stuntelig'. In het vierde nummer van de eerste jaargang van *Barbarber* ge-

loofde K. Schippers niet dat ‘het veel blijvends voor het nageslacht heeft opgeleverd’. Dit zijn opmerkingen die passen in de algemene literair-politieke strategie van jonge kunstenaars zich polemisch te profileren teneinde zich een literaire reputatie te verwerven. Ook Armando maakte die. In *Gard Sivik* 31 kraakte hij Remco Camperts bundel *Dit gebeurde overal* (1962); in de underdogpositie die in de laatste eeuwen hartstochtelijk werd beleden door de altijd ongelukkige dichter, ziet hij de oorzaak van het feit dat de poëzie ‘zo stomvervelend en weerzinwekkend is’. Gerenommeerde kunstenaars vindt hij ‘een onaangenaam slag mensen. Ze doen geposeerd. Het zijn komedianten.’ Hij wil zich niet van de massa onderscheiden door artistieke kledij. Dat hijzelf graag poseerde als lid van de penoze, weet hij maar al te goed. En bovendien weet hij dat ook hij een klein publiek bereikt. ‘Kultuurspreiding, dat mensen zoiets móeten lezen, is belachelijk. Het zal wel een elitegroep zijn die zich hiervoor interesseert. Ik vind niet dat iedereen zich coûte que coûte voor poëzie moet interesseren.’[16.] Maar wel is ‘kunst in het algemeen iets waar je niet mee mag spotten’, meent Hans Sleutelaar, en: ‘poëzie is radicale ernst’, en: ‘niet om te lachen en ook niet voor de lol’, want dat is ‘het leven toch ook niet?’[17.]

Wanneer de kruitdampen zijn opgetrokken, krijgen de Zestigers overigens weer oog voor de kwaliteit der Vijftigers en slikken de Vijftigers hun bezwaren in. In de algehele verbroedering erkende Lucebert zelfs dat Bertus Aafjes natuurlijk ‘geen slecht dichter’ is. ‘Hij heeft zich vergist. Dat kan voorkomen. Ik heb me ook vergist toen ik de poëzie van de Zero-groep aanvankelijk laag aansloeg. [...] Vergissen is menselijk. Met de tijd onderken je de kwaliteit. En als je die niet ziet, dan ben je een lul.’[18.]

Armando vroeg in 1958 enigszins paradoxaal ‘om een geheel nieuwe kunst... een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit’, een vraag die hij in 1964 beantwoord ziet. In de beeldende kunst is er de groep Nul, als deel van een internationale beweging, verwant met Nieuw Realisme, en in de literatuur is er ‘de totale poëzie’ van Hans Sleutelaar, C.B. Vaandrager, Hans Verhagen en Armando zelf. Dat vindt hij belangrijker dan de revolutie van de Vijftigers, ‘die in Nederland iets hadden op te knappen, dat over de grens allang was gerealiseerd’. Hij weet zich verwant aan Jan Schoonhoven, die als schilder de centrale figuur was van de Nederlandse Nul-beweging, waartoe ook Henk Peeters, Jan Henderikse, Herman

de Vries en Armando gerekend worden. Schoonhoven noemde zijn ‘zero’-kunst in 1965 een kunst van het ‘nulpunt’, van het onbevooroordeelde kijken, van de blik waarvoor alle dingen in principe gelijkwaardig zijn. De rol van de kunstenaar is tot een minimum beperkt. Hij isoleert delen realiteit op een neutrale manier. Doel is ‘op onpersoonlijke wijze de werkelijkheid te funderen als kunst’. Hij aanvaardt de dingen zoals ze zijn en staat zich slechts wijzigingen en veranderingen toe als zij dienen tot concentratie en intensivering.[19.]

In 1964 wilde Armando poëzie ‘als resultaat van een (persoonlijke) selektie uit de Realiteit’. Zijn altijd weer geciteerde maxime luidde: ‘Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekewent aanvaarden van de Realiteit’, zoals dat al gebeurde ‘in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog.’[20.]

In *Sterren Cirkels Bellen* (1968) doet Hans Verhagen geen pogingen de realiteit van kanker, mechanisering en afstomping te verbloemen. De werkwijze van Verhagen gelijkt op die van de *candid camera*, die zonder commentaar registreert en de conclusies overlaat aan de kijker. De droge notering werkt op de lachspieren, ondanks de huivering. Het eerste gedicht van de kankercyclus luidt:

> Een pijnloze knobbel
> kan onheilspellender zijn
> dan een pijnlijke

De zeer precieze notering in cycli als ‘Televisie’, ‘Human being’ of ‘Nieuw West’ is ontleend aan taal die in folders, brochures, reclamemateriaal gebruikelijk is. De lezer staat voor de vraag of Verhagen nu een afspiegeling in woorden geeft van een moderne maatschappij of dat hij een spiegel voorhoudt. Ongetwijfeld is het antwoord op de vraag afhankelijk van de mening die de lezer zelf is toegedaan. Een voorbeeld:

Eenmaal in bedrijf ontwikkelt de moderne mens
toegepaste melancholie.
De eenzaamheid van de moderne mens.
Deze kleine luxe permitteert hij zich wat graag,
de moderne mens.

Bernlef van *Barbarber* heeft het over poëzie in bewoordingen als 'het prettige futiele dat zo verheugend onbijzonder is'. Gedichten schrijven staat op één lijn met 'tandenpoetsen en sterven, handenwassen en liefde; eten, drinken en slapen', zoals hij in zijn 'Gedicht voor mijn critici [...]' schrijft. Hij wil niet zijn visie geven op de dingen, maar met zijn materiaal samenwerken. Hij doet dat in het bewustzijn dat kijken een vorm van denken is en denken een vorm van kijken met taal. Bij hem moet, anders dan vroeger tijdens het idealisme, niet zozeer gedacht worden als wel vooral gekeken. 'Wat is een idee anders dan een Grieks woord voor zichtbaarheid,' schrijft hij in *Bermtoerisme* (1968).

Meermalen spreekt hij van 'mimesis', de term die al in de oudheid gebruikt werd als omschrijving van wat kunstenaars te doen staat, eenvoudig gezegd: nabootsing van de werkelijkheid. In *Hoe wit kijkt een Eskimo* (1970) gebruikt hij 'mimicry' voor zijn werkwijze, dat het vermogen van planten en dieren aanduidt zich aan te passen aan de omgeving waar ze zich toevallig bevinden. Het is dus niet vreemd dat in zijn werk de kameleon nogal eens voorkomt en dat hij het kameleontische vermogen van C. Buddingh', die sinds 1940 deelnam aan zowat elke literaire stroming, prijst en niet afdoet als epigonisme. In dit licht is het niet zo gek dat talrijke dichters die eerder in andere trant schreven, zich voegden naar de richting die *Barbarber* voorstond. In 1965 kwam Bert Voeten met *Een bord bekijken* en L.Th. Lehmann in 1966 met *Luxe*. Ook Jaap Harten en Ellen Warmond kwamen nader tot het realistisch en antimetaforisch programma, dat door K. Schippers met 'Opening van het visseizoen' begonnen was.

Eindelijk buiten.
Water is water.
Riet is riet.
Een eend lijkt op een eend.

Maar nu begint mijn vader (62) weer.

Hij noemt waterhoentjes strijkbouten
en vindt dat de maan
ondergaat
als
de
zon.

Dit programma klinkt door in ‘biezen mandje’ van C. Buddingh'.

er komt een klein biezen mandje aandrijven
wedden dat u denkt dat er een zuigeling in ligt
een kind met een rood pruimemondje
en een blauwplastic rammelaar?

wedden dat u denkt - maar er ligt geen zuigeling in,
en ook geen boek met oude of nieuwe
openbaringen, zelfs geen handje hooi,
al dan niet in de vorm van een ster

het is gewoon een oud biezen mandje
dat stinkt naar petroleum en dode vis

De dichters van *Barbarber* en *Gard Sivik* staan in de traditie van de aloude mimesistheorie, die kunst ziet als afspiegeling en als spiegel van de werkelijkheid. Deze theorie is ook wel eens omschreven als het geweten van de kunst. Dat geweten begint te knagen als kunst geen herkenbare relaties lijkt te onderhouden met de werkelijkheid en/of met gevoelsleven, ervaring en persoonlijkheid.

Tegenover het geweten staat het bewustzijn van de kunst, dat berust op de mening dat de werkelijkheid niet valt na te bootsen, aangezien ze te rijk en te veelzijdig is.[21.] Een gedachte die in een kwade reuk staat bij wie meent dat het mogelijk zou zijn de werkelijkheid exact in taal weer te geven, quod non. (Het klassieke voorbeeld is de romanschrijver Arij Prins,

die in zijn streven de werkelijkheid weer te geven in een buitengewoon gekunsteld proza moest vervallen.) Het bewustzijn beroept zich op de eigen aard en wetten van de kunst en bewaart afstand tot de werkelijkheid. Het is niet ‘geweten-loos’, maar erkent de onmogelijkheid van natuurlijke weergave in taal. Dit leidt tot een reconstructie van realiteit in taal. Deze autonomieopvatting koesteren dichters als H.C. ten Berge, Rein Bloem en Hans Faverey - in het voetspoor van Kouwenaar. Men vindt hen in en rond het tijdschrift *Raster* (1967-1973).

De dichters van de jaren zestig hebben het geweten van de kunst en het bewustzijn van de kunst tegen elkaar uitgespeeld. In principe is voor *Barbarber* en *Gard Sivik* in de hele werkelijkheid al kunst te vinden, terwijl dichters rond het tijdschrift *Raster* zich veeleer een maker van poëzie weten. Daaruit laat zich verstaan dat de eersten veelal de realiteit citeren (een heel typerend voorbeeld uit 1966 is Bernlefs *De schoenen van de dirigent*) en de laatstgenoemden uit fictieve werelden putten. Ten Berge en Rein Bloem verwerken citaten, motieven en figuren uit cultuurhistorische bronnen of uit middeleeuwse teksten, zoals Ezra Pound dat deed. Ze mengen heden en verleden, fictie en werkelijkheid dooreen ter uitdrukking van de fundamentele onveranderlijkheid en verwisselbaarheid van de mens in verschillende perioden en tijden. Zo bijvoorbeeld ‘Archeoloog’ van Riekus Waskowsky:

> Hij is niet gelukkig, nu langzaam,
> na jaren voorbereiding, zijn handen
> de bedolven stad bevrijden.
>
> Kranten en vakbladen
> zullen over zijn vondsten juichen
> maar hij is niet gelukkig.
>
> Oude vormen van wanhoop, de resten van het leven
> dat hij aarzelend blootlegt, vullen zijn hart.
>
> 1200 jaar voor Christus sterft hij dan
> bij de verwoesting van Mycene.

Rein Bloem geeft al blijk van zo'n instelling in de titel van zijn debuut *Overschrijven* (1966). De bundel opent met 'Logopoeia', een referentie aan de onderscheiding door Ezra Pound, in 'How to read', van drie soorten poëzie: phanopoeia (plastische poëzie), melopoeia (muzikale poëzie, 'Melopee' zei Van Ostaijen) en logopoeia, dat is 'the dance of the intellect among words'.[22.]

> Het krachtveld van een vers
> heeft weinig met magie van doen,
> geen woord bezit het monopolie.
>
> Tussen twee polen springt een
> onwerkelijke wereld in het oog
> maar eenhoorns komen er niet in voor.
>
> Een fabel kan geen wond genezen
> en verzacht slechts en verdoezelt
> als de schaduw van magnetische gebaren.
>
> Lach wanneer de imker met immune
> handen was opstrijkt of zijn
> verstokte neus steekt in de korf.
>
> Een dichter slaat zijn wonden
> met een denkbeeld van de poëzie.

Rein Bloem noemde zijn tweede bundel *Scenarios* (1970). De teksten houden de lezer op afstand, staan nauwelijks inleving toe, bieden geen mogelijkheid tot identificatie. In dit opzicht leunt de bundel tegen de filmkunst aan, voorzover filmers als Buñuel en Bresson de kijker ook geen identificatie toestonden, maar kijkgewoontes doorbraken en met vervreemdingseffecten de wereld van de film in zijn eigenheid accentueerden. Wat voor de filmers geldt, gaat mutatis mutandis op voor de dichter. Het motto van de bundel is ontleend aan Pasolini: 'Het scenario als structuur die een andere structuur wil zijn.' Het draaiboek moet in zijn eigenheid aanvaard

worden, hoewel het toch de grond is voor een andere realiteit. Dat wil zeggen dat poëzie een wereld in woorden is die de eigenlijke realiteit niet representeert, maar op de wijze van de taal presenteert, toont.

Ziet Bloem poëzie als film, H.C. ten Berge bekijkt het gedicht als een toneel. De maker van de gedichten is kenbaar aan de middelen die hij gebruikt om zijn wereld op te bouwen. De dichter vermomt zich voortdurend; hij leeft zich in in de figuur van een zot op een middeleeuwse kermis, in poolvorsers, in personages die een rol hebben gespeeld bij de verovering van Mexico. De poëzie vormt een mombakkes; op indirecte wijze leren we zijn visie op de realiteit kennen. De poëzie in *Personages* (1967) verstrekt beeldinformatie, terwijl de citaten (bijvoorbeeld woorden van generaal Westmoreland, die in Vietnam vocht, gelegd in de mond van de veroveraar van Mexico) uit dagboeken en historische werken ooggetuigenverslag leveren.

In de creatieve behandeling van de werkelijkheid onderscheiden de Zestigers rond *Barbarber* en *Gard Sivik* zich van de Vijftigers voorzover zij de romantische mythe van Lucebert, het expressionisme van Elburg en het taalgerichte onderzoek van Kouwenaar met scepsis bezien. De waarneming van de werkelijkheid geschiedt bij hen, kan men zeggen, met het oog en minder met behulp van het zesde zintuig van de taal. De taal zien zij eerder als een verlengstuk van het oog, zoals de Amerikaanse dichteres Marianne Moore dat ook al deed. Wezenlijk is ook dat zij de waarneming van de werkelijkheid problematiseerden. Een voorbeeld is ‘Bij Loosdrecht’ van K. Schippers: ‘Als dit Ierland was,/zou ik beter kijken’. En, nog wezenlijker, dat zij - de geest van Marcel Duchamp en dada opnieuw leven inblazend - de grenzen van wat nog kunst is, onderzochten, oftewel in hun teksten en gedichten het institutionele karakter van het kunstbedrijf attaqueerden - iets wat de Vijftigers volgens hen zouden hebben verzuimd.

Bij de vervaging of problematisering van de grenzen van kunst en werkelijkheid door middel van het citaat, van readymades of door de expositie van gebruiksvoorwerpen in een museum blijft de positie van de kunstenaar intussen onaangetast. K. Schippers laat vier ‘readymades’ in zijn bundel *Een klok en profil* (1965) vergezeld gaan van deze definitie van Breton: ‘Objet usuel promu a la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artis-

te.' Opvallend zijn de woorden 'dignité' en 'choix'; blijkbaar heeft het gebruiksvoorwerp niet als vanzelfde waardige status van kunstwerk, maar verkrijgt het die door de artistieke daad van de kunstenaar. De werkelijkheid verschijnt in de gedichten niet ongecensureerd en 'een tentoonstelling van produkten van massacultuur is tenslotte niet zelf een onderdeel van die massacultuur: selectie en rangschikking gebeuren vanuit een standpunt dat daarbuiten ligt'.[23.] Fietswiel (1913) of urinoir, door Marcel Duchamp in een museum opgesteld, veroorzaken even een schok bij het publiek, maar verliezen hun normale functie, zeker wanneer het urinoir 'La fontaine' (1917) genoemd wordt.

Wat aan de werkelijkheid werd ontleend, kreeg in instituties als literatuur of museum onmiddellijk de status van kunstwerk. Het heeft Marcel Duchamp verdroten dat ook kunstenaars zelf esthetische waarde toekenden aan objecten die die waarde juist ter discussie stelden. Toen hij de popart van Andy Warhol en anderen zag als 'New Dada, which they call New Realism, Pop Art, Assemblage, etc.', zei hij: 'I thought to discourage aesthetics. In Neo-Dada they have taken my ready-mades and found aesthetic beauty in them. I threw the bottle-rack and the urinoir into their faces as a challenge and now they admire them for their aesthetic beauty.'[24.]

Het fraaiste Hollandse voorbeeld van inkapseling van wat eens revolutionair wilde zijn, is de discussie over de actuele kunst in het besloten maar uitgebreid gezelschap dat 20 januari 1969 op initiatief van prinses Beatrix en prins Claus bijeen was op kasteel Drakesteyn. Er werd een performance van Michel Cardena uitgevoerd, *Symfonie voor zeven obers*. De obers waren in deze prinsheerlijke ambiance Claus en zijn secretaris, Wim Beeren, Maurits Boezem, Ad Dekkers, Jan Dibbets en Peter Struycken. Ze droegen een dienblad met een glas dat rinkelde bij het lopen. Toen alle muzikale bewegingen waren uitgevoerd, stonden zij weer op hun beginpositie, waarna ze allemaal hun dienblad met veel gerinkel van glaswerk op de vloer lieten vallen...

De Zestigers van *Barbarber, Gard Sivik* of *De Nieuwe Stijl* verkondigden niet een nieuwe opvatting over de realiteit. Dat wist ook K. Schippers in 'Naar Dublin' blijkens de afsluitende strofe van een drietal beschrijvingen van zijn vliegtocht.

De werkelijkheid lijdt niet
onder die observaties.
Er zijn alleen maar
verschillende gezichtspunten.

Wel vielen deze Zestigers een idealiserende kunstopvatting aan, die de integratie van rauwe realiteit of het woord van de gewone man in kunst maar een banale aangelegenheid vindt. Het gaat dus niet zozeer om antikunst, als wel om een vijandige gezindheid jegens het misbruik van kunst, die besloten ligt in de idealiserende mening van generatie op generatie dat kunst zich diende te onderscheiden van de werkelijkheid of alleen maar het maken van mooie dingen betreft. Poëzie als iets wat 'boven het leven staat' wezen zij af. 'De poëzie *is* er eenvoudig, als het voetbalspel, het kleintje koffie, de Oude Maas en het weerbericht,' aldus Buddingh' in het laatste nummer van *Gard Sivik*, dat verscheen in een omslag met daarop het verkeersbord dat het eind aangeeft van de maximumsnelheid in de bebouwde kom: 50 doorgehaald. Maar hij voegde er iets aan toe waaruit blijkt dat poëzie, 'een verschijningsvorm als duizenden andere', toch weer iets meer is, 'omdat zij de enige is, die deze duizenden tezelfder tijd in kort bestek becommentarieert'.

In *Barbarber* en *Gard Sivik* krijgt de alledaagse werkelijkheid alle aandacht, en in *Raster* is de literair- en cultuurhistorische werkelijkheid daarin besloten. In de traditie van het vooroorlogse tijdschrift *Forum* spraken de dichters van *Tirade*, dat werd opgericht in 1957, zich uit als een persoonlijkheid. Ze streefden naar een gesprekstoon als onder vrienden gebruikelijk is. In *Tirade* publiceerden onder anderen Rutger Kopland, Judith Herzberg en Jan Emmens. De laatste ziet, sterk als hij is in de relativering van idealistische visies en traditionele gevoelens, het eindpunt van het relativeren naar eigen zeggen in de persoonlijkheid, het individu, 'hoezeer ook gereduceerd door alles wat wij in de oorlog hebben meegemaakt'. Poëzie is voor de *Tirade*-dichters geen autonome taalaangelegenheid, maar spreekt in de eerste plaats over gevoelens en levensproblemen, die voortvloeien uit de beperkingen van het menselijk bestaan.

Het is Kopland geweest die in 1966 met zijn debuut *Onder het vee* een

enorme impuls heeft gegeven aan de humanisering van de poëzie van de jaren zestig. In ‘Pilsje in De Kempen’ uit *Alles op de fiets* (1969) schrijft Kopland: ‘Maar je kunt niet altijd alles/relatief zien, er zijn ook de grote,/regelrechte gevoelens waar het om gaat.’ En hoezeer Kopland daarvan weet heeft, blijkt wel uit de eerste strofen van ‘Winter’, gepubliceerd in *Tirade* (maart 1967), waarin nog ‘gedacht’ wordt:

> Door vermotregend land
> naar armzalige dorpen wandelen
> hand in hand
>
> Ik had gedacht dat ik dat
> soort verlatenheid met niemand
> meer zou hoeven te delen

Vergelijk dit met het begin van het eerste ‘Wintergedicht’ uit *Het orgeltje van yesterday* (1968), waarin ‘gedacht’ heeft plaatsgemaakt voor ‘gevoel’:

> Door godvergeten vermotregend land
> van gehucht naar gehucht, hand
> in koude hand, dat gevoel hoop ik
> met niemand meer te delen. Als
> het niet hoeft.

De conversatietoon (‘parlando’) vervalt bij Jan Emmens niet in geruststellend gekeuvel, zoals te doen gebruikelijk in de salon, maar hekelt de wereld van de schijn. Het gedicht bezit voor Emmens geen openbarend karakter. In ‘Boos’ uit *Kunst- en vliegwerk* (1957) luidt het aldus:

> Het is bepaald overdreven te denken
> dat het gedicht een poging betekent
> om iets verstaanbaar te maken, laat staan
> een uiting van priesters die god zien.

> Een gedicht is niet meer dan een oor, om te grijpen
> wanneer men geen woorden meer heeft
> in officiële gesprekken, een railing
> bij zeeziekte in de salon.

Intussen werden *Gard Sivik* en *Barbarber* (en ook *Podium* nog) in de jaren zestig aangevallen in de talrijke kleine, kortlopende, overwegend lokale literaire blaadjes, die in eigen beheer werden uitgegeven. Wat in deze bladen opvalt, is de traditionele toon, die geen enkele waarde hecht aan de modernistische boventonen. Een Haarlems jongerenblad, *Arak* geheten, neemt in 1963 Ter Braak als voorbeeld in 'het gevecht tussen persoonlijkheid en vorm'. *Euratio* wil in 1966 het werk niet scheiden van de maker en ziet alleen wat in een tekst 'die niet verdrinkt in een zee van woorden, maar een extract blijkt van een boeiende persoonlijkheid'. De redactie vraagt zich retorisch af: 'Welke boeiende persoonlijkheden resten ons van de vijftigers en de zestigers?' In 1964 sluit een dubbelnummer van *Fase* een reeks van twaalf nummers af met de overtuiging dat in de kleine tijdschriftjes schrijvers aan het woord zijn gekomen die hechten aan 'verstaanbaarheid, oorspronkelijkheid, schoonheid, eerlijkheid, vakmanschap in willekeurige volgorde'. *Trans* en *Fase* fuseren in 1964 tot *Contour*, zodat het geen verbazing wekt dat ook dit blad pleit voor een literatuur met een gezicht. 'Wie [...] de persoonlijkheid weglaat uit het werk, ondermijnt de literatuur,' schrijft Jan van der Vegt.[25.] *Contour* fuseert in 1968 met *Kentering*, dat werd opgericht in 1959 en dat maatschappelijk engagement bepleit en esthetische of kritische vrijblijvendheid verwerpt, zoals zich dat in concurrerende tijdschriften als *Gard Sivik* en *Merlyn* zou voordoen. Tot 1977 rekt zich het kommervolle bestaan van *Kentering*, waarvan 'het gezicht', volgens redacteur Peter Berger zelf, 'gaandeweg vager is geworden'.

De onderstroom van kleine tijdschriften kwam in *Tirade* sterk aan de oppervlakte. Dat is een voorbijzien aan vernieuwende experimenten waarvoor H.C. ten Berge in *Raster* oog heeft, en een voorkeur voor de herijking van de traditie van *Forum*.

In de jaren zeventig raakten tal van lieden wat kriegel van de dominante modernistische poëzie. Een grotere vormvastheid, een persoonlijker evoca-

tie van de werkelijkheid, een onversneden commentaar op de sleur der dagelijksheid van stoelgang tot graf, studentikoosheid, lulligheid waren er het gevolg van. De wijdverspreide beoefening van het sonnet, de herontdekking van Ida Gerhardt, de romantische neigingen van een dichter als Jacob Groot, die ook onder het pseudoniem Jacob der Meistersänger publiceerde, en van Jacques Waterman - het waren evenzovele symptomen van het literair revisionisme. Met de heruitgaven van *Sonnetten* (1941) van N.E.M. Pareau in 1965, van *De zwanen en andere gedichten* (1930) van J.C. Noordstar in 1967 en van *Chansons, gedichten en studentenliederen* van J.M.W. Scheltema, waarvan, na vijf drukken in 1948, plotseling in 1984 een zesde druk verscheen, bevinden we ons in de oude traditie van de non-conformistische studentenpoëzie.

Deze soort verscheen in de jaren zeventig in de 'Amsterdamse cahiers' van de marginale uitgever C.J. Aarts. Liedjes van Jan Boerstoel, Fetze Pijlman, Willem Wilmink en Hans Dorrestijn; sonnetten en kwatrijnen van Theodor Holman, Wolfgang Jansen, Sjoerd Kuyper, Igor Streepjes, Driek van Wissen, George Reitsma, Josien Meloen en van James Holmes onder pseudoniem Jacob Lowland pp, *The gay stud's guide to Amsterdam and other sonnets*. Ook bood Aarts een roofdruk aan, een 'studieuitgave' voor 25 ct., voor 'de minder gefortuneerde liefhebbers' van *Marmerkijker* (1971) van Th. Sontrop, dat met tekeningen van Paul de Lussanet in de boekhandel voor vijftig gulden te koop was. In 1987 verschenen van Willem Wilmink *Verzamelde liedjes en gedichten* en van Driek van Wissen de verzameling *De volle mep*, in het officiële circuit.

Hoewel Gerrit Achterberg al na 1946 sonnetten was gaan schrijven en F.L. Bastet de sonnettenrage een twaalftal jaren voor was - volgens de flaptekst van *Catacomben* (1980), keuze uit zijn gedichten, geschreven tussen 1950 en 1978 - kan het debuut van Hendrik van Teylingen, *De baron fietst rond* (1966), als begin van de rage gelden. Dat blijkt uit de periode in de ondertitel van *Wie zegt dat ik na veertien regels zwijg? Bloemlezing uit Nederlandse sonnetten van 1966 tot 1980*, samengesteld door Driek van Wissen. Over de periode 1966-1996 schreef Jan Kal zijn *1000 sonnetten* (1997). In de trant van Dèr Mouw schreef Jan Kuijper zijn eerste sonnetten in 1970; zijn verzamelbundel *Wendingen* (1992) beslaat de jaren 1970-1990. In de jaren tachtig verrasten verder de sonnetten, kwatrijnen en villanellen van Martin

Veltman. Ze zijn bijeengebracht in *De Veltman-verzameling* (1996).

Dankzij het tijdschrift *De tweede ronde* is ook de waardering voor 'light verse' toegenomen. Immense populariteit genoot en geniet *Ik wou dat ik twee hondjes was; Nederlandse nonsens- en plezierdichters* (1982), bijeengebracht door Vic van de Reijt, waarvan vijf drukken binnen het jaar van verschijnen uitkwamen; de achttiende druk verscheen in 1997. En Kees Stip bleek niet alleen de dichter van *Dieuwertje Diekema* en andere parodieën of van Trijntje Fop van de dierenversjes. Zijn 'sonnetten van bedreigd geluk' verschenen in 1983 onder de titel *Au! De rozen bloeien*. Ter gelegenheid van zijn vijfentachtigste verjaardag in 1998 werd Stip uitbundig gefêteerd en verscheen *Geen punt*.

Omdat nonsenspoëzie vaak pas geslaagd is als men ziet wat er uit het literair verleden gepersifleerd wordt, is ook het werk van de zogenaamde plezierdichters een symptoom van herlevend verleden. De volgende grap van Coos Neetebeem (H.H. Polzer) in *Antarctica* (1980) slaat natuurlijk niet aan bij wie onkundig is van Starings bekende gedicht.

> Sikkels blinken
> Sikkels klinken
> Ruisend valt het graan
> Als je iemand weg ziet hinken
> Heeft hij 't fout gedaan

Ook zal de lezer op de hoogte moeten zijn van conventionele beeldspraak, aangezien die vaak wordt geparodieerd. De parodie en de pastiche kennen we uit *Gedichten van Den Schoolmeester*, heruitgegeven in 1976, en zeker uit die van *Snikken en grimlachjes van Piet Paaltjens*, door de Leidse theologiestudent François Haverschmidt in 1876 uitgegeven. Uit het motto van de 'kleine trilogie der treurigheid' *Van harte beterschap* (1982) van Lévi Weemoedt, ontleend aan Haverschmidt, blijkt dat men zich van deze studentikoze traditie bewust was.

In 1973 werd *De Revisor* opgericht, het tijdschrift dat het literair revisionisme in zijn vaandel schrijft. Het blad bood in de jaren zeventig plaats aan dichters die realisme, zwartgallige romantiek, meligheid, studentikoosheid en het parlando achter zich lieten en een symbolistische gezind-

heid aan den dag legden, voorzover ze zich voegden naar het voorbeeld van Leopold, Nijhoff en Vestdijk of zich spiegelden aan de poëzie van Chr.J. van Geel. Te denken valt hier ook aan Wilfred Smit, wiens verfijnde poëzie uit *Een harp op wielen* (1959) en *Franje* (1963) gelaagdheden vertoont die in de jaren zestig en zeventig in kleine kring werden herkend. Het leven van alledag is voor Smit in het beeldend denken van het volgende 'Werkster' aanvankelijk een vervreemdende confrontatie met leven en dood in de drie verschillende werelden van de gravers, de werkster en de dichter. De straat blijkt een dodenakker, waar door de allusie op de wederopstanding van Christus na de derde dag nieuw leven lijkt te kunnen ontstaan. Ook binnenskamers is dat het geval door het stof afnemen van de werkster. De bevreemding verkeert in verveling omdat de dichter de symboliek van het tafereel doorkrijgt en ook doorziet als vergeefs (het open raam zal weinig stof tegenhouden). De scarabeeën (fraaie naam voor mestkevers) heeft de werkster niet uit de weg geruimd. Zij heeft haar werk niet goed gedaan. Pas als zij 'verstomt', zal ze volgens de stof der mythologie geconfronteerd worden met de scarabee als Egyptisch symbool van dood en wedergeboorte. De dichter gelooft er niet in; de mooie gedachte aan onsterfelijkheid is de gordijnen in gejaagd.

Vreemd zoals vandaag
de straat wordt uitgediept,
reeds na de derde laag
(aldus de werkster;
uit haar handen krijgt elk ding z'n naam
wastafel stof het open raam) -
moet men op botten zijn gestoten,
't is helemaal niet uitgesloten
dat er nog meer naar boven komt.

door 't raam kruipt het geluid van spitten,
ik zwijg verveeld; als zij verstomt
weet ik - nu ziet ze eindelijk
in 't gordijn de scarabeeën zitten.

De *Revisor*-dichters hadden er geen behoefte aan zich expliciet te meten met de Vijftigers, of het moest zijn dat volgens Zuiderent deze dichters ‘zich niet meer klakkeloos een begrip als “de ruimte van het volledig leven” laten aanpraten als kant-en-klaar ingrediënt voor hun poëzie. [...] Is het niet allang tijd om je af te vragen (opnieuw af te vragen) of er wel ruimte is, of er wel een volledig leven is, en wat je met die eventuele ruimte van het volledig leven aanmoet?’[26.] Karakteristiek lijkt mij overigens het beeldend denken van dichters als Van Deel, Jellema en Otten, over wie ik nog kom te spreken.

‘De Vijftigers drijven, in deze tijd, na op de kurk van hun reputatie, moeizaam dobberen ze nog op de vetoogjes van hun respectabele ouderdom,’ schreef Gerrit Komrij aan het eind van de jaren zeventig in *Heremijntijd* (1978). ‘De fut is er uit, uit de Vijftigers, ze zijn gevestigd en tandeloos.’ De polemische toon van Komrij maakte ruimte voor meer antimodernistische opvattingen. Zo nam Tymen Trolsky in 1974 Kouwenaar op de korrel in zijn *Liederen van weemoed, wanhoop en waanzin gevolgd door Liefdes-, klaag- en politieke liederen* en nog eens in een nummer van *Maatstaf* (januari 1980). Komrij leek met zijn bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de negentiende en twintigste eeuw in duizend en enige gedichten* (1979) met de Vijftigers (en Bernlef) definitief af te willen rekenen door voor hen een geringe plaats in te ruimen. Ook Hans Warren had trouwens al bij zijn samenstelling van de *Spiegel der Nederlandse poëzie* in 1979 ‘een bres proberen te slaan in de reputatie van Vijftigers en neo-realistische en taalgerichte Zestigers’.[27.] De bloemlezingen van Warren en Komrij fungeren, zo gezien, in de richtingenstrijd die in de jaren tachtig en negentig uitgemond is in een tweedeling. Die waterscheiding komt, grof gezegd, neer op poëzie als een taalgerichte activiteit tegenover poëzie als een bezigheid die op de werkelijkheid is gericht.

‘Een verkapte polemiek met Vijftig,’ schreef Bernlef over Komrij's bloemlezing in de *Haagse Post* van 19 januari 1980, ‘een welbewuste poging om een van de belangrijkste stromingen in de twintigste-eeuwse Nederlandse poëzie onder tafel te werken’. Bovendien waren Bernlef, Campert, Kouwenaar en Schierbeek het niet eens met de keuze uit hun werk, blijkens een noot van de uitgever. Deze noot - die in latere drukken is weggelaten - weerhield hen er niet van een proces aan te spannen tegen de ver-

schijning van de bloemlezing. Het kort geding diende op 22 januari 1980 voor de Amsterdamse rechtbank. In bewilliging van de eis het boek uit de handel te nemen voorziet de uitspraak niet - op grond van de mededeling in het voorwoord dat het Komrij geen moeite te veel is geweest om met zijn bloemlezing ‘'t peil van 't schoolonderwijs te verhogen - ja, voor één millimeter verhoging daarvan is het de moeite waard te hebben geleefd’. Deze mededeling maakte het mogelijk dat de samensteller ook zonder toestemming van een auteur maximaal honderd regels mocht opnemen.

De opschudding die Komrij's bloemlezing veroorzaakte, was voor *de Volkskrant* van 23 februari 1980 aanleiding verschillende dichters te vragen of de Vijftigers misschien het zicht hebben onttrokken aan andere, traditionelere dichters. Campert en Kouwenaar ontkennen ten stelligste dat zij geen vrijheid zouden hebben geboden aan de opkomst van andersoortige poëzie of de doorbraak van jongere dichters zouden hebben verhinderd. Ook Bernlef, Faverey en Kopland wijzen de suggestie van de hand. Kopland boent alle onderscheiding van tafel als hij beweert dat de Vijftigers weliswaar poëticale conventies hebben doorbroken, maar dat dat ook geldt ‘voor de traditie waarin hij zichzelf met Lehmann, Nuis, Emmens, Herzberg, Van Deel en Vroman plaatst, een traditie die teruggaat op Nijhoff, Achterberg, Bloem, Van Nijlen en Lodeizen’.

Elly de Waard had het vuur van verzet mede aangewakkerd in haar *Volkskrant*-artikelen waarin zij aandacht eiste voor de volgens haar veronachtzaamde poëzie van M. Vasalis en Ida Gerhardt, voor de traditie dus. In de bespreking van Gerhardts gedichten (3 november 1979) schreef zij ‘dat de avant-garde van weleer een nieuwe conventie [is] geworden, een versteende zaak, behangen met alle prijzen die er maar zijn en al jarenlang uitgepraat zonder woordenloos te zijn geworden’. Twee maanden later, 5 januari 1980, verscheen ‘Het poëtisch gelijk van Vasalis’. De Waard komt in haar verzet tegen de vermeende overheersing van autonome, objectieve poëzie tegelijk op voor haar eigen expressieve poëzie. Zij wil emotie en agressiviteit, die haar zo bevallen in popmuziek, in haar gedichten laten doorklinken. ‘Ik wil breken met de koele, afstandelijke poëzie.’

Daartegenover staan de jonge dichters die niet uitgaan van de eigen emotie, maar de taal laten spreken. Martin Reints zei in *de Volkskrant* van 15 april 1980 dat ‘emoties ontstaan door relaties tussen woorden. De taal

vormt de essentie. Als je op een bepaald moment geen gedicht kunt schrijven, komt dat niet doordat je geen gevoelens hebt, maar omdat er geen woorden zijn.' En Huub Beurskens: 'Dat is inderdaad het verschil met de traditionele poëzie; wij beschrijven geen gevoelens, maar maken emoties, maken gedichten waarin nieuwe gevoelens ontstaan, bestaan, verankerd in de taal.' Deze uitlatingen doen sterk denken aan de opvattingen van Kouwenaar én aan die van de latere Kopland. In *Al die mooie beloften* (1978) zegt Kopland 'Over het maken van een gedicht': 'Gedichten maken is woorden vinden, woorden die onder woorden brengen, misschien is dichten woorden vinden voor wat er niet was voordat die woorden er waren' - een overweging die niet ver af staat van wat taalgerichte dichters beweren.

De geschiedenis herhaalt zich in de discussie in de jaren negentig rond de poëzie van Anna Enquist. Zo wijzen modernisten als Maarten Doorman, Huub Beurskens en Mare Reugebrink de 'levensechte' gedichten van Enquist scherp af, omdat ze haar gevoelens zo de vrije loop laat dat volgens Doorman in *de Volkskrant* van 15 april 1994 'de kitsch van de traan' zichtbaar wordt. Zij van haar kant toonde zich erover verwonderd 'dat het volgens de gangbare mening verboden is een gevoel als zodanig te beschrijven. [...] Wanhoop mag je geen wanhoop noemen, huilen geen huilen en woede geen woede. Ik noem de gevoelens bij hun naam.'

Met haar krantenartikelen en haar poëzie in de bundel *Furie* (1981) wordt Elly de Waard de penvoerster van de geheel uit vrouwen bestaande dichtersgroep De Nieuwe Wilden, die twee bloemlezingen uitbracht, *Op weg naar het onbekende* (1986) en *De Nieuwe Wilden in de poëzie* (1987). In de inleiding van de laatste schrijft De Waard: 'Al te veel jaren overheerst, in stand gehouden door een eenzijdige poëziekritiek, het systeem van de abstracte, autonome of hermetische poëzie.' En: 'In de huidige wereld bevinden wij ons, te midden van een gigantisch aanbod uit heden en verleden, op een kruispunt van ruimte en tijd. Waarbij de ruimte staat voor een wereldomvattende en de tijd voor een tot ver in het verleden teruggrijpende cultuur. Niettemin is er van deze stilistische chaos, van deze baaierd van mogelijkheden, in de Nederlandse poëzie weinig terug te vinden. Om een gooi te doen naar *die* realiteit, daar zijn nieuwe wilden voor nodig. Wezens met

niets belemmerends achter zich en alles voor zich. Zonder eigen geschiedenis, maar met een open blik en alle perspectief, omdat zij de ontwikkeling van de moderne wereld hebben meegekregen en op een ongekende toekomst zijn gericht. Hoogontwikkelde barbaren. *De Nieuwe Wilden*.' De Nieuwe Wilden 'ontdekken de taal om aan de werkelijkheid van vrouwen stem te geven'. Ter ondersteuning van dit streven wordt in 1985 de Anna Bijnsprijs ingesteld.

Mocht men menen dat Gerrit Komrij op grond van deze kritische houding jegens de afstandelijke poëzie bijzonder gecharmeerd zou zijn van Elly de Waard (en haar protégés), dan blijkt daarvan in de laatste druk van zijn bloemlezing (1996) niets. Ook de Vijftigers hebben niet geprofiteerd van herziening en vermeerdering van de bloemlezing. Wel dichters als Ed Leeflang en J. Eijkelboom, die in 1979 debuteerden met romantisch-realistische poëzie. Beiden zijn door hun uitgever in de publiciteit gebracht als échte Vijftigers - dit op grond van hun leeftijd, maar stellig ook met de polemische suggestie dat de rol van de dichters die zijn voortgekomen uit de Beweging van Vijftig, zou zijn uitgespeeld. Beider poëzie is persoonlijk van aard en beschrijft op aanschouwelijke wijze herkenbare situaties in het menselijk leven en de natuur. Deze poëzie streeft, in Leeflangs woorden, naar een 'doorzichtige complexiteit' en naar een 'evenwicht van ironie en sensitiviteit'. Ook wil Leeflang een poëzie schrijven met bemoedigende strekking. Blijkens 'De zuiging' uit *Bewoond als ik ben* (1979) is hij afkerig van gedichten die zijn gezuiverd 'van aard en humeur'. Tegenover de dichters van autonome poëzie, die hij 'de mystieken van het gewonde verlangen' noemt, stelt hij zich op als de realist van het gewonde verlangen.

Ook een aantal dichters uit de kortstondige beweging der Maximalen is gekomrijiseerd. En dat zal deels te maken hebben met hun aanval op de epigonen van Kouwenaar. Joost Zwagerman noemt in zijn *Volkskrant*-artikel van 6 november 1987, 'Het juk van het grote Niets', Wiel Kusters, Peter Nijmeijer, Hans Tentije en Peter Zonderland, terwijl Bernlef en Kopland al bundels lang 'onrustbarend in het wit wroeten'. Eerder was er al een hartstochtelijke discussie gevoerd over het gedicht van Bernlef uit *Winter-wegen* (1983), waarin hij uitsprak 'Meer in dingen dan in mensen' geïnteresseerd te zijn - een inhumane opvatting als men zijn redenen niet kent. In

oktober 1986 verzamelde zich daartoe een groep van twaalf jonge dichters in de Amsterdamse boekhandel van Chris Keulemans, De Verloren Tijd. De bijeenkomst is een belangrijke aanzet geweest tot het ontstaan van de Maximalen als groep. De twaalf, onder wie Pieter Boskma, Arjen Duinker, René Huigen, K. Michel, Rogi Wieg, wezen in meerderheid de strekking van Bernlefs gedicht af. Ze zijn, als dat iets zeggen wil, respectievelijk met vijf, drie, zes, één en vijf gedichten in Komrij's bloemlezing vertegenwoordigd. Voorts Zwagerman met twee en Arthur Lava met vier gedichten.

Met de poëzie van zijn dagen heeft Zwagerman weinig op: 'De ruimte van het volledig leven is stukje bij beetje teruggebracht tot de oppervlakte van de schrijftafel. Daarachter zit de hedendaagse dichter braaf en bekwaam een kunstig stilleventje te figuurzagen.' In zijn artikel volgde hij Arthur Lava, die in het tijdschrift *De Held* al zijn gal had gespuwd over de stand van de poëzie. Lava had het gemunt op de intellectualistische gedichten van C.O. Jellema, op de hermetische poëzie van Frans Budé, op die van Wiel Kusters. 'Men is liever ingetogen dan roekeloos. Men speelt liever domino dan Russische roulette.' Dichters die verstoken zijn van 'een chronisch gebrek aan bravoure en flamboyantie' hebben zijn voorkeur. Hans Vlek bijvoorbeeld, of Frank Koenegracht en Koos Dalstra. Hij vraagt om een geluid als dat van Lucebert, want hij is de enige Vijftiger die deze Maximalen waarderen. Voor Zwagerman was de rituele vadermoord 'op een aantal dichters, Kouwenaar voorop' een noodzaak vrij baan voor zichzelf te maken.

Met een allusie op de elf dichters van *Atonaal* traden elf jonge dichters in mei 1988 voor het voetlicht met de bloemlezing *Maximaal*. De bundel wilde een 'snelle reanimatie' van de dichtkunst bewerkstelligen. Veel gevestigde critici, behorend tot het zogenaamde Kouwenaar-kamp, zetten zich schrap. De Maximale poëzie wordt 'geschetter' en 'gebral' genoemd. Michaël Zeeman krijgt op 30 september 1988 een teil rotte vis over zijn hoofd gekieperd als hij op een poëzieavond te Delft zijn eigen gedichten voorleest. Dat was het antwoord van de Maximalen op zijn neersabelende kritiek die onder de kop 'Een teil rotte vis' verschenen was in de *Leeuwarder Courant* van 8 juli 1988. De beweging van de Maximalen is van korte duur geweest. Op zaterdagavond 30 september 1989 volgt het einde, als de voordracht samen met de Nieuwe Wilden, die 'het landskampioenschap

der Muze' tot in zet heeft, in Muziekcentrum Vredenburg te Utrecht geheel in de dadaïstische en surrealistische stijl van de voormalige experimentele dichters uitloopt op handgemeen.

In 1996 bestormden Serge van Duijnhoven en Olaf Zwetsloot het podium van Vredenburg tijdens de Nacht van de Poëzie in Utrecht om luidruchtige aandacht te vragen voor het verschijnsel van 'rap en poëzie'. Een jaar later wordt dat gematerialiseerd in de bloemlezing *Double talk*, de begeleidende tekst van het tweedaagse festival 'Double talk', dat in januari 1997 werd gehouden in Amsterdam. In september volgde het Haagse Crossing Border Festival, waar muzikanten en schrijvers samenwerkten in de traditie van vroegere fenomenen als Jazz & Poetry of van optredens à la Johnny van Doorn in de jaren zestig en zeventig.

Het spreekt haast vanzelf dat de aangevallen Wiel Kusters niets wil weten van Zwagermans oordeel dat de Maximalen van meer 'talent, kwaliteit en onverzoenlijke eigenzinnigheid' getuigen dan de 'vakbekwame neuzelaars, de schoolmeesters en aanverwante dames- en letterheren in hun territoriumgeile afkeer van alles wat naar maximalen riekt ons hebben doen geloven'. Kusters vindt in *Vrij Nederland* van 9 juli 1988 Zwagerman maar een literaire showmaster, die 'onzin, leeghoofdigheid en gekrakeel boven maximale concentratie, intensiteit, ernst, verdieping en stilte stelt'.

De onenigheid is er een die als zo vaak in literair-polemische situaties berust op moedwil en misverstand. Zwagerman verwijt de school van Kouwenaar te weinig aandacht te hebben voor de luidruchtige en vluchtige werkelijkheid van alledag, waarin hij gelijk heeft. Maar hij wil niet zien dat dichters die zich op hun ambacht concentreren, de overweldigende wereld reduceren tot veelzeggend detail op de bladspiegel. En even wil Zwagerman het bestaan van het bewustzijn van de kunst ontkennen en niet erkennen dat een gedicht als bijvoorbeeld 'Je bestaan' van Rogi Wieg in *De zee heeft geen manieren* (1987), dat op laconieke toon de realiteit van het eindige leven onder ogen ziet, toch een gedicht is dat vervreemding tot effect heeft, alleen al omdat het in discussie is met de literaire traditie van het opbeurende idealisme.

Is het verdacht als je schrijft
over concreet verval. Want het licht
dat me opjaagt, de tijd zelf drijft
mij tot diepgang in het gedicht.

Maar is het verdacht als je liefhebt,
zonder symbolen, want er is geen toekomst
in dingen, maar ook niet in ons. Wat wegebt
in mijn liefde is weg, en niet meer op komst.

De zee heeft geen manieren, geen theater,
het licht blijft onaangedaan
vallen op het water.

Is het verdacht om de maan
te laten hangen, om geen sterren
aan te wenden voor je eigen bestaan.

Aan de andere kant lijkt Wiel Kusters in zijn verdediging van de objectieve poëzie ongevoelig voor de evidentie dat poëzielezers de subjectieve, emotionele soort nogal weten te waarderen. En dat, denk ik, niet omdat zij zouden houden van 'teder getater', maar omdat zulke ongelijksoortige dichters als Ed Leeflang, J. Eijkelboom, Rutger Kopland, Eva Gerlach, Anna Enquist, Esther Jansma, Marieke Jonkman en Jean Pierre Rawie en ouderen als M. Vasalis en Ida Gerhardt meer identificatiemogelijkheden bieden. De populariteit van deze dichters steekt schril af tegen de afwijzende reacties van modernistisch ingestelde poëziekritiek, zoals boven al bleek in het geval-Enquist. De reacties op Leeflang zijn eveneens representatief voor dit verschil in waardering. Uitsluitend negatief reageerden Wiel Kusters en Peter Nijmeijer, die bekendstaan als adepten van Kouwenaar. Zij verwierpen de thematiek van het klein geluk en het groot gemis als verouderd en vonden het realisme van de poëzie principieel onjuist. Naar hun mening gebruikt Leeflang de taal als een denksysteem dat aan het leven wordt opgelegd. Te weinig ziet hij de taal als een autonoom fenomeen waarin en waarmee wordt gezocht naar nog ongekende werkelijkheden en nieuwe verbanden.

Voorstanders merkten op dat het realisme veelal metaforisch verwijst naar een levensgevoel, een psychische gesteldheid, waarmee ze Leeflang in de buurt brachten van Kopland of Judith Herzberg, dat is in de traditie van de *Tirade*-poëzie van het menselijk tekort en van de bedrieglijke eenvoud, waarmee ook de naam M. Vasalis gemoeid is. Dat niet Elburg maar Vasalis, wier laatste bundel verschenen was in 1954 (maar herhaaldelijk herdrukt is), nog in 1983 een late erkenning kreeg in de vorm van de P.C. Hooftprijs voor haar hele oeuvre van drie populaire bundels, bevestigt dat sinds het eerste optreden van Rutger Kopland in 1966 de waardering voor mededeelzame poëzie een stijgende lijn vertoont. Dit soort poëzie intensiveert niet zozeer ons taalbewustzijn, als wel de belevingen van het gemoed en de waarneming van de wereld - mits de formuleringen daartoe uitnodigen.

Die tendens was al zichtbaar toen in 1980 de P.C. Hooftprijs werd uitgereikt aan Ida Gerhardt, wier ster in de jaren zeventig gerezen was dankzij de inspanningen van uitgever J.B.W. Polak. Men sprak van ‘poëzie van allure die volop staat in de poëtische traditie’. In het koor der lofzang, gedirigeerd door Elly de Waard, ontbreken ook hier de tegenstemmen niet. Ondanks bewondering voor geslaagde suggestieve gedichten hebben critici moeite met het soms rancuneuze karakter van gedichten, met haar vermeende gevoel van miskenning, met haar morele verontwaardiging over abortus en partnerruil, maar ook met haar aristocratische en klassieke gebruik van de taal.

In revolutionaire situaties, dat wil zeggen in situaties waarin jonge kunstenaars zich wensen te profileren tegenover een oudere generatie, ‘ietsanders-willen-dan’, worden tegenstellingen vaak schromelijk overdreven, maar de overdrijving kan contrasten wel helder in het licht stellen. In essentie handelt de discussie telkens over de relatie van het bewustzijn en het geweten van de kunst, ook wel geformuleerd in termen van autonomie en referentialiteit of van zuivere en onzuivere poëzie.[28.]

De tegenstelling was in de jaren vijftig belichaamd in Kouwenaar versus Polet. En ze duikt telkens weer op. Joost Zwagerman wijst erop en Pieter Boskma beroept zich onder anderen op Walt Whitman en Majakovski. Hiermee opende hij zicht op dichters die binnen het overwegend

sceptische en twijfelende modernisme een profetische en utopische tegenstem van wereldverbetering lieten horen, een voortzetting van de Romantiek van 1800. Onzuivere poëzie wordt dat wat misleidend genoemd, tegenover de wens van Mallarmé zuivere poëzie te schrijven die, in uiterst pregnante zin, leegte (aan werkelijkheid) en niets, dat wil zeggen niets anders dan taal, meedeelt.

Bernlef sprak in *Raster* 15/1980 van poëzie die berust op 'ontkenning' (van de werkelijkheid) en van poëzie die streeft naar 'analogie' (met de werkelijkheid). Wekt de tweede soort een realistische suggestie, met de eerste soort zijn dichters bedoeld die beseffen dat taal de werkelijkheid vervangt. Dit betekent niet dat dezen niet zouden refereren aan de werkelijkheid. Tussen taal en realiteit bestaat een spanning, omdat de taal nu eenmaal naast haar autonome, niet-verwijzende functie ook altijd een naar de werkelijkheid verwijzende functie heeft.

Eindnoten:

1. Interview in Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers, II*, Baarn 1983, p. 62.
2. Ik citeer G. Stuiveling, *Een eeuw Nederlandse letteren*, Amsterdam 1941, p. 246 en 248.
3. Aangehaald naar Jan Fontijn, 'De esthetiek van de politiek; Couperus en de politiek'. In: T. van Deel en Nico Laan (red.), *Staalkaart. Opstellen over letterkunde*, Amsterdam 1984, p. 57-72; citaat p. 57.
4. J. Huizinga, *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Haarlem 1938, p. 291.
5. J.P. Guépin, 'Van Geel als surrealist'. In: E. de Waard (red.), *Chr.J. van Geel. 'De ene kunst leeft nooit zonder de ander, althans bij mij'*, Amsterdam 1977, p. 21-26; citaat p. 25.
6. Hans Renders, *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Stijl en Cobra*, Haarlem 1989, p. 51. Zie ook *Surrealistische ontmoetingen. Documenten en manifesten* bijeengebracht door Her de Vries en Laurens Vancrevel, Amsterdam 1988.
7. Willem Jan Otten, *Het museum van licht*, Amsterdam 1991, p. 72.
8. Guépin, 'Van Geel als surrealist', p. 25.
9. *Critisch Bulletin* (1951), p. 555.
10. Zie mijn *Komplot der Vijftigers. Een literair-historische documentaire*, Amsterdam 1979, p. 68. Voor het manifest van Van Tienhoven, zie Elly Buelens, *Ad den Besten en de dichters van Vijftig*, Leiden 1992, p. 282-285.
11. Ad den Besten, *Dichten als daad. Opstellen over hedendaagse poëzie*, Baarn 1973, p. 134. Zie ook zijn inleiding op H.J. van Tienhoven, *Verzamelde gedichten*, Baarn 1998. Als zulke dichters staan te boek volgens Den Besten: Guillaume van der Graft (wiens vierde bundel *Mythologisch* in 1950 in de Windroos verscheen), W.J. van der Molen, Coert Poort, Jan Wit, J.W. Schulte Nordholt, H.J. van Tienhoven, Nico Verhoeven, en ook Hans Andreus en Leo Vroman. En nog anderen als Dick Steenkamp, Henk Kooijman, Hieke de Jong, Huub Oosterhuis, Wim Brinkman, Peter Berger. Nog in *Liter*, christelijk literair tijdschrift, 1 (1998), nr. 3, p. 97 bekent Den Besten ter gelegenheid van zijn tachtigste verjaardag nog wel eens een bloemlezing te willen maken uit alle Windroos- en Seismogram-bundels, ruim 130 in getal, die tussen 1950 en 1985 onder zijn redactie zijn verschenen. 'Ik denk dat velen ervan op zouden zien.' Dat denk ik ook.
12. Harry Mulisch, 'Dodelijke zelfinterpretatie'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16 mei 1953.
13. Guillaume van der Graft, 'Uitzicht op een critische poëzie'. In: *Columbus* 1 (1945-46), p. 120-23; citaat p. 123.
14. Harry Mulisch, 'Huiskamerlyriek en atoompoëten'. In: *Het Parool*, 6 februari 1954.
15. Interview in Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers, II*, p. 14 en 15.
16. Sjoerd van Faassen en Hans Sleutelaar (red.), *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, Amsterdam 1989, p. 33.

17. Van Faassen en Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl*, p. 18.
18. Interview in Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers. II*, p. 62.
19. Van Faassen en Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl*, p. 19.
20. Van Faassen en Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl*, p. 18.
21. Ik ontleen deze beeldspraak aan Damian Grant, *Realism*, Londen 1970.
22. Ezra Pound, *Literary essays*, ed. T.S. Eliot, Londen 1968[4], p. 15-41; citaat p. 25.
23. Van Faassen en Sleutelaar, *De Nieuwe Stijl*, p. 114.
24. Geciteerd naar C.W.E. Bigsby, *Dada and surrealism*, Londen 1972, p. 78.
25. Jan van der Vegt, 'Literatuur zonder gezicht'. In: *Contour* 3 (1967-68), p. 1-16; citaat p. 5.
26. Ad Zuiderent, 'Wacht u voor de herder'. In: *De Revisor* 13 (1986), nr. 4, p. 64-75; citaat p. 73.
27. Ad Zuiderent in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*, Groningen 1993, p. 844.
28. Zie A.L. Sötemann, 'Twee modernistische tradities in de Europese poëzie'. In: W.J. van den Akker (red.), *Over poetica en poëzie. Een bundel beschouwingen*, Groningen 1985, p. 77-95. Gegevens over de Maximalen ontleende ik aan de doctoraalscriptie (Utrecht 1995) van Gerrit van den Hoven.

[4] Van kwade reuk tot wierook

Deelnemers aan het debat over de relatie van taal en werkelijkheid hebben de stereotiepe neiging ofwel een beroep te doen op ‘de werkelijkheid’ en het gewone woord, ofwel het belang van de autonomie van evocerende taal naar voren te schuiven. De absolute tegenstelling van zuivere en onzuivere poëzie of van het bewustzijn en het geweten van de kunst blijkt intussen in de praktijk absurd en onhoudbaar te zijn. Dat is ook weer niet zo verwonderlijk als men bedenkt dat het Latijnse *conscientia* ‘bewustzijn’ en ‘geweten’ betekent. Wallace Stevens en Gerrit Kouwenaar, die het bewustzijn van de kunst een warm hart toedragen, erkennen het bestaan van het geweten dan ook. De eerste zei: ‘Eventually an imaginary world is entirely without interest.’[1.] Kouwenaar erkende met *Het gebruik van woorden* (1958) ‘een soort witheid’ bereikt te hebben, waar hij op dat moment geen raad mee wist. ‘Erna had ik het idee: als ik nu zo doorga, beland ik helemaal op de witte pagina.’ Om niet op die witte pagina uit te komen, zegt hij, ‘heb ik binnen *De stem op de 3e etage* (1960) bewust meer werkelijkheid getrokken’.[2.]

Hiermee zou de kwestie van de telkens anders geformuleerde tegenstelling afgedaan kunnen worden als een kwestie van accentuering in de relatie van taal en werkelijkheid, die haar diensten bewijst in de scherpe afbakening van posities in literair-polemische situaties, ware het niet dat de tegenstelling ook wel eens geformuleerd wordt in termen van modernisme en postmodernisme. Deze termen, die als alle periodeconcepten tamelijk diffuus zijn, mogen hier niet onbesproken blijven omdat ze, vooral in internationaal verband, nogal in zwang zijn en misschien de schijn van een waardeoordeel kunnen vermijden, die de terminologie ‘zuivere en onzuivere poëzie’ lijkt aan te kleven. In dit hoofdstuk stel ik de vraag aan de orde of in de Nederlandse verhoudingen de term ‘postmodernisme’ van dienst kan zijn, als het gaat om poëzie die meer gericht is op ‘de werkelijkheid’ dan op de taal.

Er is alle reden de poëzie die sinds 1960 verschenen is, eens te bezien in postmodern licht, al was het alleen maar omdat de rubricering van soorten poëzie naar tijdschriften, als historisch gegeven in het vorige hoofdstuk, in de jaren zestig en zeventig nog door de beugel kon, maar nu zinloos is geworden, aangezien de tijdschriften ofwel niet meer bestaan, ofwel van karakter zijn veranderd. De onderscheidende terminologie van neorealisme, neoromantiek en neosymbolisme, die destijds gemakshalve ook gebruikt werd en in de literatuurgeschiedenis is doorgedrongen,[3.] is eigenlijk ook onbruikbaar, omdat ze inconsistent en onjuist is. Zoals gezegd, in het spoor van Leo Vroman en Remco Campert voegde zich in de jaren zestig de neorealistische poëzie van *Barbarber* (1957-1971), *Gard Sivik* (1955-1964) en *De Nieuwe Stijl* (1965-1966). Modernistische, taalgerichte poëzie in het voetspoor van Kouwenaar verscheen vooral in *Raster* (1967-1973). Parlandistische poëzie als die van Kopland verscheen in *Tirade* (1957-heden), een tijdschrift dat de traditie voortzette van het vooroorlogse *Forum*. Een andere tendens als de neoromantiek van Komrij openbaarde zich in *Maatstaf* (1953-heden). In de jaren zeventig zag men in *De Revisor* (1973-heden) neosymbolistische poëzie van bijvoorbeeld C.O. Jellema, waarvan het beeldend denken een voornaam kenmerk is.

Ik voeg er nu aan toe dat de Vijftiger Vinkenoog zich in de jaren zestig ontpopte als de Amsterdamse goeroe van de psychedelische beweging met haar Alice Day (LSD) en van de flowerpower, als uitdrager van de hippiefilosofie van de beatgeneration, als organisator van Jazz & Poetry-bijeenkomsten in de Amsterdamse jazzclub Sheherazade en als een van de paladijnen van antirookmagiër Robert Jasper Grootveld, godfather van de provobeweging. Dit alles in dienst van de tegencultuur, die van Amerikaanse oorsprong is en in het driemaandelijks tijdschrift *Randstad* (1961-1967) een belangrijke uitlaatklep vond. Deze dienstbaarheid heeft tot gevolg gehad dat Vinkenoog zich uit het officiële literaire circuit schreef, zonder zijn charisma te verliezen. Aan de andere kant schreef Hans Verhagen zich uit deze tegencultuur in het circuit met *Sterren Cirkels Bellen* (1968) en *Duizenden zonsondergangen* (1971).

Naar het woord van Alexander Trocchi en zijn profeet Vinkenoog wilde deze tegencultuur een revolte ontketenen die de mensen in staat zou stellen weer een homo ludens te worden in plaats van louter sapiens te

zijn. Daartoe moest allereerst de scheiding van kunst en leven worden opgeheven - de utopische gedachte die alle avant-gardisten rijk zijn. Een manifestatie daarvan was de organisatie door Vinkenoog en Olivier Boelen van Poëzie in Carré op 28 februari 1966. Poëzie moest weg van de bovenste planken van bibliotheek of boekhandel, en gehoord kunnen worden in het openbaar. Hij en vooral Johnny the Selfkicker waren in deze jaren dé performers, van wie A.F.Th. van der Heijden nog met ontzag en bewondering spreekt in zijn nawoord van Johnny van Doorns *Verzamelde gedichten* (1994).

Gelet op deze kant van de jaren zestig is het opvallend dat Joost Zwagerman in zijn *Volkskrant*-artikel van 1987, 'Het juk van het grote Niets', de term 'postmodernisme' niet liet vallen.[4.] Het is ook begrijpelijk omdat de term, in de jaren tachtig eindelijk in letterkundig Nederland gearriveerd, uitsluitend in negatieve zin werd gebruikt ter typering van verschijnselen in recent proza. De kwade reuk van de term heeft alles te maken met de onbegrensde betekenisondermijning, met het onsamenhangende beeld van de werkelijkheid en het moreel nihilisme - zaken die de postmodernistische *romanschrijver* meestal ten onrechte werden verweten.[5.]

Als voorbeeld van dit soort onterechte kritiek geef ik de ontvangst van de opera *Reconstructie* van Louis Andriessen, Hugo Claus, Reinbert de Leeuw, Misha Mengelberg, Harry Mulisch, Peter Schat en Jan van Vlijmen. De opera is met zoveel woorden 'een moraliteit', waarin de relatie van Don Giovanni en de Commendatore symbool staat voor de strijd tussen het imperialisme en Che Guevara. Na de première op 29 juni 1969 werd in de kritiek de gelijkschakeling van culturen, stijlen en technieken (Mozart en popmuziek en variété) als chaotisch ervaren, en de politieke boodschap als onevenwichtig. De kritiek van structurele incoherentie is in postmodern perspectief onterecht, terwijl de ideologie zo duidelijk is als maar kan zijn.

Aan het slot van de opera blijkt de politiek-maatschappelijke moraal deze te zijn: 'NOOIT MEER: binnenskamers, seizoenopruiming, haalbare kaart, geestelijke eigendom, constructief opstellen, eeuwigheid, ter zake diligent, maatschappelijke ladder, sales promotion, ziekenfondspremies, fauteuil de balcon, atlantisch, Farah Dibah, Günther Sachs, Onassis, Soraya, Callas, spaarzegels, geachte afgevaardigde, welbegrepen eigenbe-

lang, pragmatisme, bewustzijnsverruiming, collectebussen, met de meeste hoogachting verblijf ik uw dienstwillige dienaar, goede smaak, toegangsprijzen, beursberichten, nooit meer medezeggenschap, altijd zeggenschap, - ALTIJD.'[6] De ideologie van de jaren zestig in een notendop.

De omwoelende reactie van het postmodernisme en de postmoderne poëzie gaf stem en gezicht aan dingen, woorden, teksten, mensen, filosofieën, ideologieën en (sub)culturen, die niet zo aan bod kwamen ten tijde van het modernisme en de 'zuivere poëzie'. Die ontplooiing was ook een gevolg van de sinds de jaren zestig toegenomen democratisering, die traditionele waarden en normen in literatuur en maatschappij ondermijnde en ruimte maakte voor alternatieve beschouwingen, benaderingen en literaire technieken. De tijd der eenzijdige bewegingen in ethisch, sociaal en literair opzicht was voorbij.

De postmoderne dichter heeft geen eenzijdig, laat staan idealistisch beeld van een coherente werkelijkheid. Het heterogene en diffuse karakter van de realiteit blijft bewaard bij hem. De poëzie die hij schrijft, is in hoge mate contradictoir, omdat het eventuele verwijt van incoherentie alleen bestaat bij de gratie van de notie 'coherentie', zoals ook de gebruikmaking van verschillende taalregisters pas als onpoëtisch of incoherent kan worden gezien als men het tegendeel verwacht van poëzie. Ten aanzien van cultuur- en literair-historische elementen geldt hetzelfde. Wat wordt opgeroepen, wordt ondermijnd, maar niet opgeheven. Ook de poëzie zelf en de dichter in eigen persoon worden geattaqueerd, als gevolg waarvan opnieuw een paradoxale situatie ontstaat. Het genre wordt zo met eigen middelen geproblematiseerd en geïroniseerd, bestreden misschien, maar niet opgeheven. In dit kader kan bijvoorbeeld het lange gedicht *Charme* (1988) van Huub Beurskens genoemd worden. Of het titelgedicht van de bundel van Anton Korteweg *Niks geen Romantic Agony* (1971), dat in discussie is met literaire motieven uit de bekende studie van Mario Praz, *The Romantic agony*.

> Vandaag is er weer eens herfst: mist, vallende blâren, schimmen,
> e.d. attributen meer.

Je zou niet op willen staan maar doet het toch,
in de hoop dat het zich wreekt,
bijv. door de komst van de Grote Treurnis,
de Absolute Melancholie, de Zucht naar het Oneindige o.i.d.
dan heb je dat tenminste nog.

Maar er komt niets:

buiten, op straat,
lopen in de mist op de gevallen blâren schimmige vrouwen;
doodgewoon
onmogelijk is het
ze te zien als Belle Dames sans Merci, of Persecuted Virgins.

Hoe je ook probeert.

Morgen waarschijnlijk weer zo'n dag.

Het lyrische gedicht en de bezinning op het ambacht bij modernisten als Kouwenaar en Wallace Stevens is bij postmodernisten vervangen door een meer episch, verhalend en anekdotisch gedicht en grotere aandacht voor het alledaagse leven. In een *sweeping statement* zou ik zeggen dat postmoderne dichters in het voetspoor van Ezra Pound en Sybren Polet alles doen wat Stéphane Mallarmé had verboden. Wat Marjorie Perloff schrijft over de Amerikaanse situatie, is op de Nederlandse situatie sinds 1960 van toepassing. 'Postmodernism in poetry, I would argue, begins in the urge to return the material so rigidly excluded - political, ethical, historical, philosophical - to the domain of poetry, which is to say that the Romantic lyric, the poem as expression of a moment of absolute insight, of emotion crystallized into a timeless pattern, gives way to a poetry that can, once again, accomodate narrative and didacticism, the serious and the comic, verse *and* prose. [...] A new poetry is emerging that wants to open the field so as to make contact with the *world* as the *word*.'[7] Op de lijn van Perloff zit Jerome Mazarro, die nog ten aanzien van het modernistisch cliché dat poëzie objectief moet zijn, opmerkt dat postmodernistische dichters sub-

jectief en expressief zijn en dus gekant tegen wat de modernist T.S. Eliot als poëzie zag, ‘not the expression of personality, but an escape from personality’.[8.]

Ezra Pound himself schreef over zijn werk: ‘There is no mystery about the Cantos, they are the tale of the tribe.’ Dit is evident in polemiek met Mallarmés bekende versregel ‘donner un sens plus pur aux mots de la tribu’.[9.] Marianne Moore bestreed Tolstoj in haar programmatische gedicht ‘Poetry’ via een citaat. Ze schreef: ‘nor is it valid/to discriminate against “business documents and//schoolbooks”; all these phenomena are important.’ Voor Pound, Marianne Moore en Polet is alles bruikbaar en is in principe niets uitgesloten van het domein der poëzie.[10.]

De parallel met wat er in de jaren zestig in Nederland gebeurde, springt in het oog. In de tijdschriften *Barbarber* en *Gard Sivik* was de literair-politieke strategie gericht tegen de modernistische Vijftigers en vroeg men meer aandacht voor herkenbare werkelijkheid. Dit gebeurde juist in een periode waarin het invloedrijke tijdschrift *Merlyn* (1962-1966) literair-analytisch de autonomie van het kunstwerk propageerde. Bernlef beleed in *Een cheque voor de tandarts* (1967) het credo dat poëzie lichtvoetig moet zijn en niet bezwijken moet onder de last van de literaire traditie. Hij zag rond 1958 dat credo ook beleden in de poëzie van Buddingh', Campert, Van Geel, Harten, Hanlo, Lehmann en K. Schippers. Bernlef kwam via Remco Campert op Marianne Moore, wier werkwijze (vermenging van ongelijksoortig materiaal en meticuleuze aandacht voor het allerkleinste detail) hem aantrok, en op William Carlos Williams, wiens *Paterson* Campert regelmatig ter hand neemt, en misschien ook op Lehmann, ook een dichter naar Camperts hart.

In Bernlefs bloemlezing van eigen poëzievertalingen *Alfabet op de rug gezien* (1995) zijn opmerkelijk genoeg de vertaalde dichters voor de helft Amerikanen. ‘Wat mij van meet af aan in de Amerikaanse dichters beviel was de zorgeloosheid waarmee zij de meest ongelijksoortige elementen binnen hun poëzie een plaats gaven, hun belangstelling voor het alledaagse. Er bestond in hun poëzie geen duidelijke scheidslijn tussen kunst en wat men de werkelijkheid noemt. Die aarzeling om voor de kunst (en dus voor de traditie) te kiezen, de onwil om tot een vastliggende vorm te komen ligt aan de basis van de hele twintigste-eeuwse Amerikaanse kunst

en valt terug te voeren tot een strijd tegen een overgeleverde Europese cultuur en voor een eigen kunst, geworteld in de lokale omstandigheden en waarin de scheidslijn tussen kunst en werkelijkheid, ordening en chaos zo vloeiend mogelijk gehouden wordt. “Notes jotted down in the midst of action”, zoals William Carlos Williams zijn gedichten eens omschreef.’

Pas in 1991 is het optreden van de Zestigers in verband gebracht met het postmodernisme, zoals zich dat in de Amerikaanse poëzie van na de Tweede Wereldoorlog voordeed in het werk van Charles Olson en diens Black Mountain Group, de Beat Poets en The New York School. Het verband berust erop dat ook deze dichters zich verzet hebben tegen de intellectuele hermetische poëzie van het modernisme en haar exclusieve taalautonome karakter met voorbijzien aan de werkelijkheid van alledag.[11.]

Zeker is in elk geval dat de dichters van de *Barbarbeer*-groep streefden naar gedichten die ervaren konden worden als ‘ogenblikken in de gebeurtenissen van de dag’. Deze woorden van Vroman zijn de leidraad geweest bij pogingen de werkelijkheid te incorporeren in poëzie. Opmerkelijk is nu dat van de boven genoemde Amerikaanse dichtersgroepen W.C. Williams in ‘[his] existential preferences, in [his] reluctance to separate art and life, in [his] formalism and in [his] refusal to intellectualize or ignore certain areas of experience’,[12.] als een belangrijk voorloper wordt beschouwd. Er bestaan enkele frappante poëticale overeenkomsten tussen Leo Vroman en Williams. Vromans woorden in het brieffragment dat voorafgaat aan ‘Over de dichtkunst. Een lezing met demonstraties’ (in *Twee gedichten* uit 1961), herinneren sterk aan de visie die Williams heeft gekoesterd ten aanzien van het alledaagse in poëzie. Vergelijk Vromans uitspraak: ‘Ik zou zo graag de poëzie die men deze laatste eeuwen zo zorgvuldig heeft losgeweekt uit het dagelijks leven, schoongepoetst en opgeplakt, terugbrengen tot een ogenblik in de gebeurtenissen van de dag’, met die van Williams: ‘I've always wanted to fit poetry into the life around us, because I love poetry. I'm not the type of poet who looks only at the rare thing. I want to use the words we speak and to describe the things we see, as far it can be done [...] poetry should be brought into the world where we live and not be so recondite, so removed from the people. To bring poetry out of the clouds and down to earth I still believe possible.’[13.]

Op grond van de verwantschap van Vroman en Williams met de *Barbarber*-groep is ‘Over de dichtkunst’ een programmatisch gedicht genoemd waarin ‘voor het eerst in de naoorlogse letterkunde, postmodernistische visies op poëzie, dichter en wereld zijn geformuleerd’.[14.] Wat hiertegen pleit, is dat Vroman in ‘Over de dichtkunst’ wel degelijk naar een coherent alternatief voor het scheppingsverhaal van Genesis op zoek is en dat de ‘onzuivere’ opvattingen van de Vijftiger Polet veel eerder en veel meer aanleunen tegen wat nu postmodern zou heten. Zo ontbreekt het traditionele onderscheid tussen poëtisch en antipoëtisch taalgebruik, tussen een hogere en lagere cultuur bij Polet.

Ook heeft Polet zich van meet af aan gereserveerd opgesteld tegenover zijn experimentele generatiegenoten. In 1953 al, zo vertelde hij Piet Calis, verzette hij zich tegen de sterke verabsolutering van het woord.[15.] En in zijn polemiek met Paul Rodenko stelde hij zich in 1958 teweer tegen de autonomie van woord en beeld die zijn opponent predikte. Polet pleitte voor een poëzie die naar woordgebruik en mentaliteit het directe contact met de realiteit niet schuwt.[16.]

De Vijftiger Hans Andreus constateerde in 1965 dat Polet altijd wat apart heeft gestaan en dat enkelen van zijn generatiegenoten niet goed wisten wat zij aan moesten ‘met een dichter wiens werk zozeer in het teken stond van de moderne technologie, wiens terminologie aan laboratoria ontleend scheen, wiens wij-leven-in-de-eeuw-van-de-machine-mentaliteit toch enigermate afstak bij de vaak romantische tendenzen van de experimentele dichters’.[17.]

Andreus zag in Polet een voorloper van de generatie die in *Gard Sivik* aan het woord kwam, maar Polet is in zijn polemische essay *Literatuur als werkelijkheid. Maar welke?* uit 1972 sociaal-politieker dan die generatie laat blijken. In het essay gaat hij uitgebreid in op de verhouding van literatuur en sociaal-politieke werkelijkheid, en op de vraag in hoeverre literaire technieken kunnen ingrijpen in de werkelijkheid - vragen die de Zestigers zich niet op deze manier stelden. Polet bepleit in wezen een bekende opvatting: goede literatuur moet met behulp van vervreemding en bewuste ontregeling van taal- en denkmechanismen nieuwe gezichtspunten en sociaal-maatschappelijke alternatieven bieden. Ook bij hem moet literatuur een bewustzijnsverandering bewerkstelligen als gevolg waarvan de

werkelijkheid begrijpelijker wordt, zoals aan het begin van zijn gedicht ‘Democratie’ te lezen staat:

> Niet een andere werkelijkheid, maar dezelfde werkelijkheid
> anders. Niet anders, maar zichtbaarder,
> doorzichtiger.

Juist door het functioneel incorporeren van ‘onzuiverheden’ kan in Polets visie het automatisme in de taal- en werkelijkheidswaarneming worden doorbroken. Aan de onzuivere literatuur kent hij dan ook een direct sociale en provocatieve functie toe. Hij haast zich eraan toe te voegen: ‘Goede literatuur bevat verder altijd een aantal lessen in ongehoorzaamheid: in gedragsregels, standaardvisie, gefixeerd perspektief, verplicht idioom, dwanggrammatica, kortom, depropagandisering.’ In een interview met Remco Heite merkte Polet op dat voor hem ‘onzuivere literatuur’ die literatuur is die gebruikmaakt van zulke uiteenlopende elementen als ‘citaten, beschouwingen, lyrische fragmenten, beschrijvende en journalistieke passages, enzovoort. Zelfs boulevardliteratuur kan hier een plaats vinden [...].’[18.] Dit alles is spek voor wie enigszins thuis is in beschouwingen over postmoderne literatuur.

Wie Sybren Polet evenwel een postmodernist zou noemen, negeert de sociale functie die hij aan zijn poëzie hecht. Eerder belichaamt Polet de onzuivere tegenstem in de modernistische orchestratie, die hem theoretisch een plaats geeft in de Nederlandse poëziegeschiedens die mutatis mutandis Marjorie Perloff in de Amerikaanse poëziegeschiedenis toewijst aan Ezra Pound. In *The dance of the intellect* beargumenteert ze dat de postmodernistische poëzie van W.C. Williams, Guy Davenport, Louis Zukofsky, John Berryman en John Ashbery haar voedingsbodem vindt in de onzuivere poëzietraditie, de Pound-traditie. In de oppositie van Stevens en Pound (vergelijkbaar met de tegenstelling tussen Kouwenaar en Polet) manifesteert zich volgens Perloff de fundamentele tweespalt in het modernisme ‘whether poetry should be lyric or collage, meditation or encyclopedia, the still moment or the jagged fragment’.[19.]

Tegenover de autonomie van poëzie stelde Pound de onderlinge betrokkenheid van poëzie en werkelijkheid. Hij staat volgens Perloff aan de

wieg van ‘the increasingly important role played in twentieth-century poetry by the “impurities” scorned by Yeats and his contemporaries as inimical to the hard gemlike flame of the perfect lyric moment’.[20.] Met een ruimer, democratischer vocabulaire en met gebruikmaking van historische en actuele realia doorbrak hij het lyrisch paradigma, wat Polet ook deed. Daarmee is Pound ‘the pivotal figure in the transformation of the Romantic (and Modernistic) lyric into what we now think of as postmodern poetry’.[21.]

Er zijn onmiskenbaar parallellen tussen de scharnierposities van Ezra Pound en Sybren Polet. Ik citeer nog Rein Bloem, die in 1976 wees op de aanwezigheid van talrijke traditioneel niet-poëtische elementen uit de wereld van stad en techniek bij Polet. Hij karakteriseert diens poëzie als ‘een recherche naar wat altijd buiten de poëzie is gebleven, tot onze tijd behoort en geïntroduceerd zou moeten worden’.[22.]

De aparte positie van Polet in de Beweging van Vijftig heeft dan ook te maken met de tweespalt binnen de modernistische code, die voor de Amerikaanse traditie is aangewezen door Marjorie Perloff, en binnen de Nederlandse context door A.L. Sötemann. Dat Polet binnen die code opereert, blijkt ook wel uit het feit dat Hans Andreus hem weliswaar in verband brengt met *Gard Sivik*, maar dat Bernlef en de zijnen zich niet op Polet beroepen, maar op Marianne Moore - iemand die Ezra Pound trouwens aan het hart drukte. Voor een dergelijk beroep kan men terecht bij poetae docti als H.C. ten Berge, Rein Bloem en Riekus Waskowsky, die Ezra Pound vertaalden, zijn collagetechniek overnamen en zijn interesse in vreemde culturen deelden, maar geen enkel blijk gaven van een antimodernistische gezindheid. Integendeel. Ten Berge zag in *Raster* van april 1967 de toekomst van de Nederlandse poëzie met vertrouwen tegemoet als zij zich zou houden aan Pounds ‘Credo’ zoals dat geformuleerd was in diens essaybundel *Pavannes and divisions* (1918).

In zijn conclusie opteert Ten Berge niet voor het geweten, maar voor het bewustzijn van de kunst - met stilzwijgende verwijzing naar Kouwenaars ‘memorial of concrete’. ‘Het schrijven van poëzie, zij het met humor als deel van de winst, is een “hard” bedrijf geworden: konkreet, informatief, zonder bovendrijvend sentiment; het levert gedichten “als gesleten keiharde handgrepen”, het heeft zijn laboratorium voor taalresearch.’

Dat Polets tegenstem binnen de modernistische orchestratie blijft, blijkt niet alleen uit zijn utopische literatuurvisie, maar ook uit het feit dat Gerrit Komrij en H.H. ter Balkt, die zich heftig verzet hebben tegen de dominantie van modernistische poëzie, allerminst gesteld waren op Polet. Andersom gold dit ook, toen Polet in een polemische bui Komrij vol afschuw een negentiende-eeuwse rederijker noemde. Hij zag niet dat het spel met de literaire traditie van Komrij (en in het geval van Ter Balkt ook met de geschiedenis) juist niet een antimoderne of ultraconservatieve restauratie van het verleden is, maar een dialoog met een geactualiseerd verleden. Het spel is een literaire manifestatie van het belangrijke postmodernistische idee van 'the presence of the past'. Linda Hutcheon merkt op dat dit niet gezien moet worden als 'a nostalgic return; it is a critical revisiting, an ironic dialogue with the past of both art and society'.[23.]

Binnen de postmoderne invalshoek zijn talrijke disparate en desperate observaties in het Nederlandse literaire veld sinds 1960 gedaan coherent te krijgen, wat voor een geschiedschrijver niet vervelend is. In het *Kritisch literatuurlexicon* werden tot voor kort alleen Wim T. Schippers en Joost Zwagerman expliciet postmodernistisch genoemd op grond van hun dooreenmenging van zogenaamde hoge en lage cultuur- en taaluitingen. In de dichtbundel *De ziekte van jij* (1988) citeert Zwagerman P.C. Hooft, J.C. Bloem, Hugo Claus, Gerard Cox en Conny Vandenbos. Zo bekeken is de term ook van toepassing op nog wel wat meer dichters die in dit *Lexicon* besproken worden. Ik noemde al H.H. ter Balkt, die bij zijn debuut een antipoëet werd genoemd. Binnen de modernistische code is dat ook niet ten onrechte, gezien het openingsgedicht van *Boerengedichten* (1969). Het heet 'Slagvelden', waaruit direct al blijkt dat Ter Balkt van zins is de literaire traditie fris van de lever tegemoet te treden.

> Ik loop liever door brandnetels dan dat ik poëzie lees,
> laat staan schrijf. Wie durft dat nog? Dit is dus geen poëzie.
> Dit is een oorlogsverklaring aan de dichters, de fossielen
> van een voorbij tijdperk.

Hij koestert geen hoge poëzieopvatting. Hij zoekt geen verstilling in zijn

gedichten of meerduidigheid, maar hij is uit op vitaliteit. In het verhalende karakter van zijn werk is er een mengeling van tijden, locaties en personen. Zo confronteert hij in *Helgeel landjuweel* (1977) de oproerigheden van het hongerjaar 1566 met die van 1966 in Amsterdam. In het *Lexicon* plaatst Jan van der Vegt hem in een romantische traditie en ziet hij in Ter Balkts voorliefde voor het boerenbedrijf nostalgie. Zelf ontkende de dichter dit ten stelligste tegenover zijn interviewers Diepstraten en Kuyper. 'Je kunt van *Oud gereedschap mensheid moe* zeggen dat er een regressie inzit, een nostalgie naar vroeger, de tijd van Ot en Sien, maar dat is helemaal niet de bedoeling.'[24.] Men kan inderdaad beter constateren dat Ter Balkt met zijn visitaties van het verleden zijn interesse in de actualiteit maskeert én toont, waarbij dan nog komt dat hij als veel dichters een delver van verloren gegane taalschatten is, die van zijn poëzie ook een rijk voorzien taalmuseum maakt.

Voorts zijn de typeringen in het *Lexicon* die Fritzi Harmsen van Beek ten deel vallen met de term te verbinden. Haar werk sluit aan bij de tegenbeweging van de jaren zestig, is anti-Vijftig, subversief, en ze ziet het verhevene en banale als onlosmakelijk. Ten slotte heeft Rob Schouten nogal wat tegenstrijdigheden nodig om Komrij's poëzie te typeren. Hij noemt diens neoromantiek 'van persiflerende aard', diens in verband brengen van incongruente zaken 'surrealistisch', en de verbinding 'van hoge en lage taal binnen één context' een ironisch stijlmiddel. Hij vervolgt: 'De waarde van de term neo-romantiek voor Komrij's oeuvre [is] niet onomstreden. Voor een groot gedeelte, vooral van het latere werk, zou men met evenveel recht de term neo-klassiek kunnen hanteren.' Ook wijst hij nog op 'camp'-elementen. Al deze verscheidene typeringen zijn te vangen onder de noemer van het postmodernisme. En zo geldt dit ook voor *Lexicon*-typeringen die Anton Korteweg, Annie M.G. Schmidt, C.B. Vaandrager, Hans Verhagen ten deel zijn gevallen - voorwaar, een bont gezelschap.

Beziet men vervolgens het literaire veld van na 1960 in dit perspectief, dan zijn ook termen als 'neorealisme' (*Barbarber*, Hans Vlek) of 'neoromantiek' (Komrij) of 'neosymbolisme' (*De Revisor*) om verschillende redenen niet meer terzake. In de eerste plaats kan het voorvoegsel 'neo' vervallen, omdat we weten dat de programma's van het realisme en symbolisme niet periodegebonden zijn. In de tweede plaats komen beide termen uit een

verschillende context. Het realisme van de jaren zestig heeft niks te maken met het negentiende-eeuwse realisme, maar is als term ontleend aan het Nieuw Realisme, de Europese variant van popart. Kunstenaars als Yves Klein, Tinguely en Spoerri maken gebruik van elementen die ontleend zijn aan de massacultuur. Het toeval en de vondst van de readymade spelen hierbij een belangrijke rol. Het symbolisme van de *Revisor*-dichters staat daarentegen wel voor een belangrijk deel in de lijn van de traditie; zij missen alleen de transcendente pretentie ervan.

Ten aanzien van de term 'neoromantiek' geldt dat die niets van doen heeft met auteurs als Aart van der Leeuw, die te boek staat als 'neoromantisch'. Bovendien is het zeer de vraag of Gerrit Komrij wel een romantisch dichter genoemd kan worden. Toen hij met zijn poëzie voor den dag kwam, werd hij op grond van zijn spel met vooroorlogse en negentiende-eeuwse poëzie door de literaire kritiek op het 'neoromantische paard' getild. Daarop 'ben ik maar rustig verder gehobbeld', zei hij. Maar hij is juist gekant tegen emotionele dichtkunst. 'De grote gevoelens horen in de poëzie niet thuis.' Men schrijft gedichten met zijn hersens, niet met zijn nieren of met zijn lever, aldus Komrij. Het is een ambachtelijk spel dat 'niets te maken heeft met overdracht van vaderland, god of oranje, liefde of smart'.[25.] Hij is bang dat literatuur te veel wordt gezien en gewaardeerd als een boodschap, maar zijn interesse gaat in de eerste plaats uit naar esthetische, pas daarna naar morele kwesties. Een schrijver is geen boodschappenjongen. De ironie wil dat Komrij met deze autonome opvattingen niet ver af staat van de taalgerichte dichters, op wie hij het nogal eens gemunt heeft. Hij wil echter geen autonoom dichter heten - die hij wel is - omdat dat etiket de communicatieve functie van zijn poëzie zou verduisteren.

In de Nederlandse poëzie is, zeker sinds 1960, een waterscheiding ontstaan tussen modernisten, die *in wezen* het lyrische gedicht zijn blijven zien als een cognitief instrument, zoals dat sinds de Romantiek het geval is, en postmodernisten, die zich verzetten tegen deze pretentie of althans zich contradictoir verhouden tot het instrument. Smulders en Ruiter zijn van mening dat het optreden van de Zestigers 'buitengewoon belangrijk [is] als een *symptoom* dat de Nederlandse cultuur haar modernistische fase afsluit en bezig is postmodern te worden'.[26.] Hoezeer het ook waar is dat in de

jaren zestig en zeventig de pretentie van de kunst wordt geproblematiseerd, alleen al wegens het feit dat de *Barbarber*-periode van korte duur is geweest en Bernlef later met Wallace Stevens (in *De noodzakelijke engel*, 1990) en met Paul Valéry (in *Vreemde wil*, 1994) in discussie is gegaan, is het modernisme allerminst voorbij. Voorzover dit modernisme taalgericht is, verliest het in de loop van de jaren tachtig en negentig wel zijn dominante positie.

Onderdelen van het betoog van Linda Hutcheon in *A poetics of postmodernism* (1988) dat is toegesneden op proza, gelden ook voor dat deel van de contemporaine poëzie dat zich ten doel stelt meer werkelijkheid in het gedicht te incorporeren. Dat wil ik illustreren aan de hand van de contradictoire poëzie van Hans Vlek en Rob Schouten. Eén reden voor het feit dat ik hen kies, ligt in het opvallende verschil waarmee de literaire kritiek beider poëzie heeft ontvangen. Vleks tweede bundel *Iets eetbaars* (1966) en derde bundel *Een warm hemd voor de winter* (1968) werden destijds onmiddellijk herkend als een authentieke bijdrage aan het zogenaamde neorealisme van de jaren zestig. Zo noteert Buddingh' in zijn 'Dagboeknotities' op 20 december 1967: 'Volgens mij wordt hij - ijs en weder dienende - een van de belangrijkste figuren in onze literatuur tussen nu en 2000.'[27.] Met uitzondering van Kees Fens, die het gebrek aan verbeelding bij Vlek de oorzaak acht van de verveling die de geringe variatie der gedichten veroorzaakt, zijn de critici positief over Vleks uitgesproken weigering een kloof te zien tussen kunst en leven. Ook zijn bundels die na 1986 verschenen, werden goed ontvangen. Hij vertoont een vaardige hand in de verbinding van het hilarische met het verhevene, meent Ad Zuiderent.

Daarentegen ontving de kritiek Schoutens poëzie, die eenzelfde intentie en virtuositeit uitstraalt, met gemengde gevoelens. Jaap Goedegebuure is vlijmscherp in zijn veroordeling. Als hij in 1985 de vier bundels overziet die Schouten tot dan heeft gepubliceerd, vat hij zijn bedenkingen aldus samen: 'Ik geloof niet dat de houding van vernuftige paljasserij het enig denkbare antwoord is op het failliet van een overleefd soort beschaving en een overleefd soort poëzie.'

Het verschil in receptie is merkwaardig omdat Vlek en Schouten beiden uit zijn op de vernietiging van het romantische imago van de Dichter, beiden aandacht vragen voor de werkelijkheid van alledag en beiden blijk

geven van een niet geringe eruditie in hun discussie met het literaire en culturele verleden. Een verklaring van de divergentie zou kunnen liggen in de overweging dat de poëzie van Hans Vlek gezien werd in het licht van een onschuldig gecanoniseerd neorealisme en die van Rob Schouten beschouwd werd als een serieuze ondermijning van literaire waarden en normen der westerse wereld. Ik meen overigens dat beider postmoderne poëzie allerminst zonder waarden is. Ik wil ook laten zien dat beide dichters frequent ethische vragen stellen en zich voor morele dilemma's geplaatst weten. Dat vormt de tweede reden dat ik hen hier bespreek. Ik begin met de poëzie van Hans Vlek, waarvan het contradictoire karakter vooral de verhouding van kunst en werkelijkheid betreft.

Hans Vlek streeft in *Iets eetbaars* naar een realistische doorbreking van de schone schijn. In deze bundel wil hij in één ademzucht oproepen:

> niet de poëzie
> maar de realiteit
> van het boerend en hoestend,
> ademend leven.
>
> De banaliteit van het ontwaken
> met een ontstoken kies.
> Dezelfde morgen is
> een bataljon amerikanen
> of een filmster omgekomen.

Hij vraagt zich af of het wel zin heeft voor ‘zo iets futiels als poëzie te vechten’, maar noemt ook de poëzie ‘onmisbaar als lucht’. In *Een warm hemd voor de winter* legt de kunst het af tegen de werkelijkheid: de schilder Cézanne zou nog wat kunnen leren van het fruit, ‘uitgestald op straat’. De schijnwereld van de kunst kan de werkelijkheid, die voor het grijpen ligt, niet vervangen. Naar Vleks oordeel in *Een warm hemd voor de winter* mag men niet voorbijzien aan de reële feiten van het leven, wat men in verheven stemmingen maar al te zeer geneigd is te doen. De dichter raakt niet onder de indruk van een kathedraal, omdat hij bedenkt hoeveel bloed,

zweet en tranen de bouw ervan heeft gekost. Hallucinaties moeten uit de weg worden geruimd, omdat ze immers te wijten zijn aan een wantoestand als bijvoorbeeld slechte ogen, die in de werkelijkheid meer willen zien dan reëel is. Hij stipt aan dat men idealistische gedachten over de bestrijding van honger in de wereld bij voorkeur koestert onder het nuttigen van een overvloedige maaltijd. Men leest van doden op slagvelden, als men van een kater bekomt of als men zich een ochtendhumeur permitteert.

Opvallend is dat Vlek in zijn realisme geen gebruik maakt van couleur locale, zoals zo vaak gebeurt in realistische beschrijvingen, maar ter verheviging van het realisme 'odeur locale' verspreid. De geur van knoflook, van visafval, zweet, stinkend vismeel, 'liefde is mooi als je maar niet uit je mond stinkt', de geur van 'stof, oud hout en pis' en van de kattenbak zijn ingrediënten van deze poëzie, waarvan de schrijver hoopt dat ze onbeperkt houdbaar is en na decennia nog eetbaar. Even reëel zijn ook 'de verkwikkende geuren' van zeep, rozenwater, badzout, thee, vers brood en Gauloises, die je met de neus op de werkelijkheid drukken.

Vele jaren later schrijft Hans Vlek met *De goddelijke gekte* (1986) een contradictoire lofzang op de dichtkunst. Hij blijkt afkerig van poëzie die kwijlt. Hij wil gedichten die de lezers spekken, of als 'een puik en eeuwig wasmiddel' zijn, wanneer het gaat om de hoogste vorm van poëzie, namelijk die zonder woorden. Deze verhandeling over de poëzie zingt van de onuitroeibare ziekte der poëten: meer te willen zien dan de werkelijkheid biedt. De obsessionele vernieuwing van de lange traditie, die teruggaat op Plato, maakt *De goddelijke gekte* tot een getuigenis van het lot van de geboren dichter die een nuchtere kijk combineert met een blik op oneindig. Ontlasting, de bijslaap en de vloek maken evenzeer deel uit van zijn wereld als het 'onwezenlijk staren naar het plafond en onwillekeurig luisteren'.

In de cultuurhistorische verkenningen van hieropvolgende bundels bekleden kunstenaars een belangrijke gidsfunctie en vormt de hedendaagse realiteit decor en contrast. Als Arrellius, een frescoschilder uit Pompeji, die elegante sletten als model koos voor zijn fiere godinnenbeelden, dicht Hans Vlek brokstukken uit de werkelijkheid van alledag en uit de wereld der kunsten bijeen. Een superieure mengtechniek ligt aan de basis van

Vleks vormgeving. Zo is er in *De kylix van Liber* (1991) naast het precieuze zingen van Juan de la Cruz, de saxofoon van Count Basie en *L'oiseau de feu* van Strawinsky die het 'hoogsthemelse' vertolken, aandacht voor hifi-installaties en vliegende schotels. De bezoeker van de abdij van Westmalle drinkt het beroemde bier uit een Avondmaalsbeker. De ingebonden werken van Theresia van Ávila staan naast een Mercedes van de toerist. Knossos ligt in Vleks visie op één lijn met Chicago. Moeiteloos ook schrijft Vlek: 'Tot de elektra in hun lenden doofde/als de pneuma in een glas met prik.' In *Boghazkoy* (1987) noemt hij Ishtar 'femme fatale van het tweestromenland,/Dietrich aller pythia's'. Ook laat hij in deze bundel een dronken, decadente godenzoon in Klein-Azië zeggen: 'laat me goddome met rust laat me goddome met rust'. In een noot memoreert hij bij 'vet vet oh vet egyptisch bier', dat 'vet' een van de lievelingsmaterialen is van wijlen Joseph Beuys.

Ontkende Vlek eerder in alle toonaarden enig verschil tussen werkelijkheid en poëzie, en beoogde hij naar eigen zeggen dan de totale vernietiging van het dichtersimago, in de jongste fase is de kunstenaar degene van wie wij nog veel kunnen leren. Heiligen als Lucia of Catharina van Siena, schrijvers als Cellini of Pindarus, stempelsnijders en muntenmakers, steen- en beeldhouwers, oude grafici hebben wat afgeploeterd om ons nu nog als nazaten in shorts en T-shirts gekleed, wandelend door musea of bladerend in catalogi 'ontheemde vreugde' te bezorgen, om de toeristen uit te tillen 'hoog boven 't dal van hun mohairen hel' of ons de gelegenheid te geven 'bij 'n biertje tijdloos te verglazen/in de broze weiden van 't onsterfelijk zijn'. De geesten te verheffen tot 'zalige euforie' is het doel van alle kunst in deze periode, waarin bewust wordt afgezien van elke rationaliteit. Zoals Henoch met God wandelde, zo de dichter die 'in godzaligheid soms hortend, soms/vloeiend kan schrijven' over het vele 'waarover men niet spreken kan'. In discussie met Wittgenstein schrijft Vlek dat God zich van de dichters bedient 'om aan te tonen hoe rijk je kolder was'. Vlek hecht voorts aan vakmanschap, want nu op de kunstacademies het vak anatomie is afgeschaft, ontstaat her en der 'gekkenkunst', die 'bodem en respect ontbeert/en pretentieus blaft naar vroegere ambachtslieden'.

De vermenging van taalregisters, tijden en locaties is uiteraard equivalent aan de vermenging der culturen, die Vlek als geen ander in staat stelt

zijn antiek toerisme doorleefde zeggingskracht te geven. Het is een procédé dat in wezen niet verschilt van Vleks vormgeving in zijn neorealistische fase wanneer hij ook (literaire) conventies vervangt met behulp van de expressiviteit van de dagelijkse omgangstaal. Nuchter en als terloops is de ineenschuiving van diverse (taal)werelden en (sub)culturen, die in veel gevallen ironiserend werkt. Ware de term al ingeburgerd, men zou Hans Vlek hebben kunnen typeren als een postmodernistisch dichter voor wie er geen verschil bestaat tussen allesomvattende zaken en persoonlijke kleinigheden of tussen het hogere en het bereikbare.

Deze typering is ook van toepassing op Rob Schouten, wiens contradicties vooral liggen op het vlak van de wereldbeschouwing. In het openingsgedicht van *Gedichten 2* (1979), getiteld 'Poesie', noteert Rob Schouten uitdagend dat hij in zijn jonge jaren bevlogenheid miste, geen inspiratie kende en geen centje ijver bezat. Voor het 'poesie-album' van zijn zusje ontleent hij een versje aan een voorbeeldboekje. Hij besluit het gedicht met: 'En nog steeds, in alles wat ik schaf/Maak ik me er liefst makkelijk van af.' Bij nadere beschouwing blijken de vele ontleningen in Schoutens werk niet het gevolg van gemakzucht, maar van een programma. Het motto van *Gedichten 2*, 'Schatten slokte hij in, maar hij moet ze weer uitspuwen, God drijft ze uit zijn buik' - naar het woord van Zofar aan Job - kan immers geduid worden als een literaire beginselverklaring. Van zijn boekenwijsheid moet de dichter kennelijk na ver- en bewerking op de wijze der stoelgang, scabreus en scatologisch, weer afstand doen. Ook in zijn verhalenbundel, met de veelzeggende titel *Gestolen goed* (1989), wordt gewedijverd met verschillende soorten literatuur en bijbehorende stijlen.

Een Prisma-citatenpocket, een ANWB-gids of een leerzaam boekje over het Shakespeare-sonnet worden even gemakkelijk geraadpleegd voor het schrijven van poëzie als *De ziener* van Vestdijk of een negentiende-eeuwse Russische schrijver dan wel hedendaagse Amerikaanse 'camp'-schrijver voor het schrijven van een verhaal of het bedenken van een plot (zie respectievelijk in *Gestolen goed* de verhalen 'Bepaling van gesteldheid', 'De Pravda' en 'Roommates'). Ook de bijbel en de concordantie op de bijbel van Trommius - Schoutens jeugdlectuur als voor anderen *Dik Trom* - zijn een onuitputtelijke bron in beide genres. Zijn vraag in *Gedichten 2* of 'het goed leven is in een naslagwerk' kan kortom een bevestigend antwoord

krijgen, maar heeft ook alles te maken met Schoutens wil de werkelijkheid te leren kennen door middel van teksten.

Overigens belooft het peilen van de wijde en onbekende wereld al weinig resultaat in *Gedichten 1*, doordat de toekomst van een pasgeborene ‘een lang verhaal’ wordt genoemd, ‘waarin weinig wordt gezegd en het merendeel gelogen’. In ‘Aan Babylons stromen’ uit *Een onderdaan uit Thule* (1985) levert genealogisch onderzoek geen antwoord op ‘wie of wat mij genereerde’. In *Huiselijk verkeer* (1992) blijkt de geboorte van een kind geheel te verlopen volgens de ‘eeuwige voorzeggingen uit boekjes, nooit/de strot uit, zeggen hoe het binnen was’. Boekenwijsheid levert dus een relatieve kennis van de wereld op. Dit inzicht mondt uiteindelijk uit in onverschilligheid - een soevereine levenshouding, ‘waarin mensen en goden nog het best gedijen’, zo schrijft Schouten in *Te voorschijn stommelt het heelal* (1988). Maar ‘Op leeftijd’ in *Huiselijk verkeer* laat zien dat die levenshouding moeilijk vol te houden is.

> Steeds vaker beunhaas ik in metafysica,
> schiereiland aan de globe vastgeknoopt,
> nadat ik haar aanvankelijk gehouden had
> voor in mijn jeugd opgelaten ballon.

Ter vervanging van het christelijk geloof breidt de dichter zijn godloze wereld uit in de richting van Franse dichters. Hij doet dit onder het motto, ontleend aan Ezechiël 20:39, ‘Gaat heen, dient een ieder zijne drekgoden’. De vertaalde Franse dichters uit verschillende tijden hebben een afstandelijke houding jegens heersende morele, sociale en poëtische normen gemeen. Zij zetten bij voorkeur de conventionele wereld, die hen drekpoëten noemt, op zijn kop. Rauwe humor en ironie, ‘ruwe zeden en rare woorden’, aldus Schouten, decadentie en godverlatenheid vormen de bestanddelen van de libertijnse antipoëzie, waarin Schouten zich met graagte wentelt blijkens de afdeling ‘Modderbaden’ in *Gedichten 2*. Ook bij Schouten wordt de verfijnde arcadische, idyllische en pastorale traditie herschreven in openhartige seks, worden traditionele waarden ontluisterd en wordt het eigen nest van jeugd en godsdienst bevuild. Opmerkelijk is nog het feit dat Franse drekpoëten soms een protestantse opvoeding genoten, wat al met

al overeenkomt met de manier waarop Schouten zich in de eerste twee bundels presenteert.

De afval van het geloof schept een levensbeschouwelijk probleem. In de bijbelse taal van Schouten geformuleerd: ‘het heeft me nergens aan ontbroken/behalve aan dat welomschreven levensdoel’ (*Carabas ontvlucht*, 1982). In *Een onderdaan uit Thule* staat: ‘en was naar niets op zoek,/maar vond het niet omdat er weinig is,/nauwelijks hoop en ook haast geen gemis’. Schouten zoekt naar een opheffing van de tweespalt tussen zinvolheid en zinloosheid van het leven, tussen het eigen bestaan en de wereld, maar ook tussen gevoel en verstand. Een drastische oplossing van het conflict schuilt erin zichzelf te zien als centrum van het heelal (solipsisme), zodat er bijvoorbeeld geen verschil meer bestaat tussen hoofd en onderlijf of tussen het ik en de wereld. De dichter is immers zelf de schepper van zijn werkelijkheid. Zijn komische metafysische pretenties om ‘hoofd der werkelijkheid’ te willen zijn, staan ermee in verband. Hij zou in die hoedanigheid dan tenminste zijn last van hooikoorts en slapeloosheid kunnen wegnemen, en opschrijven ‘wat de hersens lullen voor het eigen aangezicht’. Maar hij blijft in *Te voorschijn stommelt het heelal* zitten met een levensgroot probleem, getuige de slotstrofe van ‘Last’.

> De klamste denkbeelden drijven me 's nachts
> uit bed, ik sidder van het platonisme,
> doelloze feiten treffen paradoxen,
> de geest ritst open en wordt dichtgetrokken
> etcetera... de hele poppenkast...
> maar even later wil ik het weer weten,
> de grote taaie raadsels om ons heen,
> en zit recht overeind, mijzelf tot last.

Zittend aan het raam van zijn kamer, op de grens dus van twee werelden, overweegt de dichter als een tweede oplossing van het dilemma zich te onttrekken ‘aan alle tijdelijkheid’, zoals ‘Herfstlied’ uit *Gedichten 1* zegt. Deze optie wordt - afgezien van de kortstondig bevredigende bijslaap en drankzucht - afgewisseld met posities aan het raam waar de dichter kijkt naar het dagelijkse leven, overwegend er zonder dralen aan deel te nemen

of piekerend over nog een alternatieve vulling van het lege metafysisch gevoel. Wie in zijn vroege jeugd ‘met het geld voor de collecte/zijn potje voor dichtbundels spekte’, zoals Schouten zegt in *Gedichten 1*, zet zijn ziel en zaligheid als een tweede Woutertje Pieterse zeer bewust op de kunst. Het is dan geen wonder dat Schouten nogal wat gedichten wijdt aan de dichtkunst, die vorm en mogelijk zin kan geven aan zijn onlustgevoelens. De reflectie op de vormgeving wordt in talrijke gedichten aanschouwelijk gemaakt voor de oplettende lezer. Bijvoorbeeld wanneer Schouten ‘In het zicht van de haven’ (*Gedichten 1*) strandt door de laatste twee regels van een beoogd Shakespeare-sonnet juist niet te laten rijmen. Na een octaaf is ‘de halve buit’ binnengehaald, en in ‘Dichterlijk’: ‘Nog acht regels zal ik wachten met het geven van de geest’, een regel die de titel ook tot een substantief maakt.

Het vaak geestige taalspel verlustigt zich ook in de vermenging van taalregisters, waarmee altijd menging van wereldbeschouwing gemoeid is en waardoor een paradoxale poëzie ontstaat. ‘Laat mij niet in verhevenheden zinken,/niet opwieken in amoureuze dras,’ houdt de dichter zichzelf voor in *Een onderdaan uit Thule*. Het is kortom een poëzie die de beproefde code der traditie attaqueert en zichzelf ondermijnt: typisch postmodernistische poëzie. Tijdens een verregend schoolreisje (*Gedichten 2*) bedenkt de scholier zich in een sonnet hoe een neerslachtige werkelijkheid ook idealiserend beleefd kan worden. De dichter kent die sublimering en ziet er in zijn eigen poëzie en proza moedwillig van af.

> We hadden wel het land, geen metafoor
> Hielp ons destijds acht regels door.
> Maar tuig oude gevoelens op: ‘De neerslag
> Kreeg in elk zijn adjectieve weerslag’
> En keer het tij met de beproefde code
> Dan wordt het hemelval en taal der goden.

Het postmodernisme als overkoepelende noemer kan gemakkelijk gebruikt worden voor een deel van het Nederlandse literair-culturele klimaat sinds 1960. De geschiedenis van de poëzie, die goeddeels beschreven werd als een discussie tussen tijdschriften of als een modernistische code die de

'onzuiveren' negeert, lijkt herschreven te kunnen worden in termen van modernisme en postmodernisme. De antihermetische tendens, de vermenging van verschillende culturen en taalregisters, de herwaardering van de anekdote, de aandacht voor de werkelijkheid en het alledaagse en vooral de ironische ondermijning van het veld waarbinnen men werkt, zijn in elk geval aspecten van postmodernisme die de poëzie van Hans Vlek en Rob Schouten kenmerken. Het heeft dus onder ons gewoond, maar we hebben het niet herkend...

Een interessante illustratie van de ontwikkeling van modernisme naar postmodernisme biedt het werk van Robert Anker. Als aankomend dichter onderzocht hij in *Waar ik nog ben* (1979) en *Van het balkon* (1983) de werkelijkheid op haar mogelijke diepere zin of op onvermoede samenhangen. Het besef dat de werkelijkheid definitief ondoordringbaar is, leidde in Ankers latere bundels tot een onderzoek van de identiteit der werkelijkheid. De beelden, vaak ontleend aan de massamedia of de populaire cultuur, verwijzen dan niet meer naar een hogere of andere wereld, maar vestigen de aandacht op zichzelf en op de werkelijkheid. Met deze waarneming van dingen en menselijk gedrag (dat vaak neerkomt op een rollenspel, en dus een geleende levenshouding betreft) keerde Robert Anker de modernistische conventie en traditie van zijn eerste twee bundels rigoureus de rug toe.

In *Waar ik nog ben* verbeeldt hij zijn groei naar volwassenheid met het geijkte symbool van de boom, zijn visie op het dichterschap met vertrouwde vogelsymboliek, en de levensreis met de topen van schip en rivier. In de reeks 'Kraai, ekster' uit deze bundel ontvluchten de vogels overigens de werkelijkheid niet, zoals de leeuwerik dat bij Boutens wel doet. De vlucht van de kraai 'is meest de aarde toegewend'. Wiekt hij omhoog, dan is het om te duiken 'op wat te jong of afgeleefd is, op bederf/een glinstering daarin die ons ontging'.

In zijn tweede bundel *Van het balkon* wordt de confrontatie met de werkelijkheid voornamelijk van achter glas, in de verbeelding, aangegaan, maar er is ook meermalen sprake van het verlangen de werkelijkheid te annexeren, de straat op te gaan. De middenpositie van het balkon overbrugt min of meer de afstand tussen realiteit en verbeelding of tussen het geweten en het bewustzijn van de kunst.

De ontwikkeling van eerste naar tweede bundel laat zich aan het volgende demonstreren. In *Waar ik nog ben* staat: ‘Wat zich in water raden laat/wordt hier in het licht gebracht’. Op anekdotisch niveau handelt het om de kiel van het schip, maar de regels typeren tevens de dichter die inzicht wil krijgen in het verborgene van de werkelijkheid. In *Van het balkon* is de wijze van vormgeven aan de werkelijkheid zelf ook problematisch geworden. ‘Hoe breng ik wat daar staat en huilt/in het waaien, in het licht’. Deze pogingen van Anker helderheid te verschaffen aan wat zichtbaar en onzienlijk is, vinden een parallel in de regels van het debuut ‘Het potlood geeft contour aan/wat de radar nog niet ziet’, en van de tweede bundel ‘Wat voor de hand ligt, krijgt contour’. Er is met andere woorden in de tweede bundel een tendens om de ogen meer en meer de kost van de werkelijkheid te geven, en minder te varen op vermoede bakens.

In *Nieuwe veters* (1987) roept hij met de beelden en figuranten het hedendaagse leven op met zijn straat en zijn misère. De personages zijn drop-outs, *displaced persons* te noemen. Dat zijn niet alleen een Hindoestaanse vrouw of een Marokkaan die het vuile werk opknapt, maar vooral ook mensen die zich weinig raad met het leven weten. Daarom zich tussen werk en huis brallerig gedragen in het café (‘voor de dood niet bang roept hij om pinda's en jenever’), zich in glitter en chroom verheugen, televisiekijken tot het beeld ongemerkt gaat sneeuwen, wachten op de tram die hun richting en route geeft. Kortom, mensen die een rol vervullen op het toneel van stad en straat.

Het zou nu denkbaar zijn dat Anker het stadsleven en het bonte gezelschap randfiguren kritisch zou bejegenen, of hen zou oproepen tot een identiteit die meer strookt met een idealistisch mensbeeld waarbij mensen verondersteld worden in staat te zijn hun eigen levensweg uit te stippelen. Maar dat blijkt Ankers intentie allerminst te zijn. In *Nieuwe veters* ontbreekt een moraliserende toon en met mededogen en goede smaak wordt het leven van subculturen opgeroepen en onderzocht in het besef dat de werkelijkheid complex is, en pluriform van samenstelling.

Er zijn twee blokkades die een volledige overgave aan of zelfs bewuste samenval met de realiteit van de stad en het heden verhinderen - wat overigens Ankers betrokkenheid en deelneming onverlet laat. Ten eerste is dat de objectivering die ontstaat bij elk taalgebruik (‘De lekkere vis zit in de

wereld, onze gescheidenheid ervan/en onze honger in de taal') en ten tweede is er het heimwee naar het onvervreemde leven van vroeger ('of hij nog weet dat hij een geitje was'), dat in contrast staat met het heden, waarin alles niet meer zo duidelijk is als in de jeugd. Het verleden van een dorpse samenleving speelt in alle bundels van Anker een opponerende rol. De dichter spreekt uiteindelijk van heimwee naar een onverbloemd heden, óók omdat de beleving van de werkelijkheid in clichébeelden, in beelden ontleend aan de media en de reclame, die droomwerelden oproepen, de werkelijkheid verbloemt, aan het zicht onttrekt.

De grote stad en het moderne levensgevoel worden ook opgeroepen in het episodisch gedicht *Goede manieren* (1989), waarvan de titel al wijst in de richting van een onderzoek naar de mogelijkheid van een moderne moraal. 'Koop de kleren die je bent en wees charmant,' luidt een raadgeving. Verschillende manieren van leven worden in zeventien episoden verbonden aan een personage, dat een afsplitsing is van de dichter. De versplintering van het bewustzijn (ook aanwezig in het ontbreken van een vaste verhaallijn of chronologie) in telkens andere personen (een junk, een kantoorbediende, een kunstenaar) biedt Anker de gelegenheid een brede waaier van levensmogelijkheden, gedachtegoed en stemmingen te ontvouwen, waartussen geen keuze wordt gemaakt. De fragmentatie van het moderne leven wordt aanvaard (aan het slot van de bundel staat: 'Ontheemde beelden kraken nu mijn hoofd/en gaan mij tot een rafelig maar ronder mens bewonen'), als de liefde dragend fundament kan zijn.

> Help me toch. Ik ben zo vreemd. Ik kan niet leven.
> Bel me. Haal me weg uit deze regels en zoen me,
> een vervulling die ik steeds verveling noemde.

Aanvaarding is ook mogelijk dankzij de taal, die onderkomen biedt ('Orde is een tent van woorden') of een stratenplan is waarzonder in de werkelijkheid (van de stad) niet te wandelen valt. De eerste episode heet ook niet voor niets 'De held wordt in de taal gezet'. Een regel eruit luidt: 'Daar gaat hij, door mij en zonder mij en slaat hij al een bijzin in.' In *Nieuwe veters* en *Goede manieren* is ten slotte de elliptische en brokkelige syntaxis een uitermate functioneel procédé dat de fragmentatie van de werkelijkheid spie-

gelt. De zinnen zijn onaf, zoals het denken over de werkelijkheid niet gesloten raakt, maar voortdurend hoeken omslaat die ander perspectief bieden.

Goede manieren is met zijn negenendertig bladzijden en zeventien episodes een episch gedicht dat doet denken aan 'Awater' van Nijhoff zonder daarvan de suggestie van een nieuwe oriëntering te bezitten. Het is in talrijke opzichten een contradictoire bundel die mij gelegenheid biedt tot een bespreking ervan aan de hand van de eerdergenoemde karakterisering van het postmodernisme. De contradictie is er al in de wijze van uitdrukking van het besef dat coherentie in taal en werkelijkheid een illusie dan wel een leugen is, wanneer we lezen: 'Alles rijmt en liegt en loopt beduidend in de maat/met dat wat het geval is.'

Het feit dat de held in de taal wordt gezet en bijzinnen inslaat, wijst op de taligheid van de werkelijkheid in *Goede manieren*, waarbinnen als in een laboratorium een experimenteel onderzoek wordt gedaan naar mogelijke levensvormen op grond van het besef dat identiteit niet vastligt, maar telkens opnieuw moet worden geproduceerd. Het subject is eerder een samenstel van rollen dan een authentiek zelf. Deze ongewisheid leidt evenwel niet tot hopeloosheid, maar dwingt proefondervindelijk op zoek te gaan naar een nieuwe moraal. Waar in de dorpsgemeenschap 'de tijden helder waren van moraal', is in de stad 'een andere moraal' nodig. De dichter stuurt een personage als proefpersoon op pad, die niet kan terugvallen op de zorgsector ('zit de moraal in het pakket'), maar op zijn zoektocht langs allerlei morele opinies schampt (dus ook: 'gierend van de lach/gaat de moraal in haar BMW voorbij') die in ernst of luim (tussen aanhalingstekens om precies te zijn) worden geformuleerd.

> 'Verscheur de foto van je ouders. Koop een kat voor liefde.
> Koop een brandgat in de vorm van een hart en dat als button.
> Wees giraal, derde-werelddonateur. Groet de buurman.
> Wat je doet is je moraal, de goede manieren van een ander.
> Wat je niet meer voelt daar praat je over. Wat je kwijt bent
> is je winst. Koop de kleren die je bent en wees charmant.'

Dooreenmenging van verschillende culturen kenmerkt *Goede manieren* ook in hoge mate. Het heden wordt gerepresenteerd door referenties aan de multiraciale samenleving, de massacultuur, de popmuziek, de reclame, de radio en televisie. De aanwezigheid van het verleden blijkt uit de allusies aan Dante, Slauerhoff, Vestdijk, Nijhoff, Lucebert en Claus, en aan de tekst van A. Roland Holst op het Nationaal Monument op de Amsterdamse Dam: ‘en nu dat klote-beeld, “van erts/tot arend” - ammehoela, B-52 zal je bedoelen/want die geest heeft ons ontbladerd.’

Deze vermenging en de fragmentatie van de werkelijkheid die worden uitgedrukt in zappende stijl en MTV-beelden, stempelen *Goede manieren* tot een postmodernistische tekst, waarin de ‘grote verhalen’ geen soelaas meer bieden zonder dat de radeloosheid toeslaat. Nostalgie is ‘heimwee naar het heden’ geworden. Daar komt nog bij dat het personage dat door de dichter op pad gestuurd wordt, met zoveel woorden zijn ‘leger zelf’ wordt genoemd, dat vervolgens verschillende zelven concretiseert - een typisch geval van postmodern gefragmenteerd zelfbewustzijn.[28.]

De genoemde elementen ontbreken in de modernistische poëzie van Marc Reugebrink, Maria van Daalen, Frans Budé, Wiel Kusters en ook in die van C.O. Jellema, Willem van Toorn, Eva Gerlach, Martin Reints - dichters die het bewustzijn van de kunst een goed hart toedragen. Zij allen zien het gedicht als een kenmiddel. Ze zoeken met en in de taal naar een zingevend verband in de werkelijkheid en streven naar een vaste identiteit, die in het gedicht de hartverscheurende veranderlijkheid en wisseling van lotgeval vooral het hoofd wil bieden. Met zijn geliefde metafoor zou de poëziecriticus van *Vrij Nederland*, Rob Schouten (dezelfde als de dichter), schrijven dat in deze poëzie de pleuris niet uitbreekt.

Illustratief is nog het verschil in reactie van Ad Zuiderent en H.H. ter Balkt op een sonnet van C.O. Jellema, ‘'t Huis Tijdverblijf’.

> Honden van buxus die de stoep bewaken.
> Het is geen kunst. Want niemand wordt er bang
> van. Wat zou moeten. 't Duurt immers niet lang
> - hoe lang hangt van mijn zorg af - of zij raken

vanuit de wortel uit hun vorm: kunstzaken
waarvan de groei, geleid door draad en tang,
gedacht is tot gedaante. Ik ontvang
tussen hen door. Gasten. Die zij vermaken.

En zij zijn twee: natuur en onnatuur.
Of drie: plant, dier en geest. Zij weten
niet wat zij doen. Ze zien mij niet als derde.

Dat moet ik doen. Mijn hand. En hoe zij werden
bewaar ik. Ik moet zijn wat zij vergeten.
Toch herder. Wat ook bang maakt op den duur.

Aan het sonnet wijdde Zuiderent een bewonderende exegese in *De Revisor* om te laten zien dat poëzie voor Jellema geen 'tijdverdrijf voor enkle fijne luyden' is, maar een tijdverblijf, 'geen vrijblijvend spel, maar een kwestie van een dichter die zichzelf, zijn werk en zijn lezers serieus neemt. Hij laat dat zien door zijn buxushonden serieus te nemen.'[29.]

Ter Balkt noemde het sonnet in een strijdbaar weerwoord een kil gedicht. Hij houdt niet van bedaagdheid noch van bedaardheid, en niet van een dichter die alle levenssappen uit 'zijn *gesnoeide* poëzie' verwijdert. Ter Balkt herinnert in zijn gemengde poëzieopvatting aan Nijhoff, die in 1924 schreef over 'de bijna biologische functie der poëzie', waarin het woord nog een lichamelijkheid bezit die 'tot al onze zintuigen direct spreekt', en aan Willem Kloos, die de poëzie zag als een 'fiere, geweldige vrouw'. Poëzie is voor hem ook een 'Tina Turner en een boeienkoningin, een mooie meid van zestien, een kosmonaut, een vuur op de heide'.[30.] Hij houdt niet van het modernistische credo dat bestaat uit 'het uitwerpen van de werkelijkheid in de buitenste duisternis van de [hermetische] poëzie', zoals hij in 1992 liet weten aan het verblufte gehoor van het Achterberg-genootschap. En waar de ondoorgrondelijke samenhang tussen poëzie en werkelijkheid verloren gaat en de eenheid van denken en voelen niet meer bestaat, kun je volgens Ter Balkt ook zeggen: 'Het geweten verdween uit de poëzie.'[31.]

Geen enkele dichter heeft zich in de afgelopen jaren expliciet postmodernistisch genoemd, omdat men er vanzelfsprekend huiverig voor is geassocieerd te worden met een vooroordeel als ‘de zinledige virtuositeit van het postmodernisme’[32.] - een vooroordeel dat nergens op slaat. Er komt bij dat vermenging van taalregisters al van oudere datum is (Shakespeare of Victor Hugo) en dat het episch gedicht ook door modernisten werd geschreven (*The waste land* van Eliot of ‘Awater’ van Nijhoff). De term ‘postmodernisme’ werd door de literatuurbeschouwing gesmeed[33.] teneinde in de wirwar van verscheidenheid enig overzicht te bieden in adelaarsperspectief. Volgens Hugo Brems is het predikaat ‘postmodern’ niet geheel ongeschikt - al zou hij zelf liever in kikkerperspectief spreken van ‘levendigheid’. Hij vindt dit wel ‘een beetje een belachelijke term’, terwijl hij het voorstel de tegenstelling van zuivere poëzie en onzuivere poëzie te formuleren in termen van modernisme en postmodernisme een invalshoek noemt die ‘net als iedere andere wel de onthullende kracht van een zoeklichttheorie heeft’.[34.]

Stemt men in met wat Linda Hutcheon schreef- ‘Because it is contradictory and works within the very systems it attempts to subvert, postmodernism can probably not be considered a new paradigma’[35.] - dan is het goed mogelijk te concluderen dat het postmodernisme zo tegenstrijdig is dat het ook de tegenstelling van modernisme en postmodernisme opheft en als term zijn relevantie verliest - afgezien van globaal en polemisch gebruik. Dit eens te meer omdat het besef van ‘the presence of the past’, volgens Hutcheon een belangrijk kenmerk van het postmodernisme, ook door T.S. Eliot van belang werd geacht[36.]: dichters dienen zich bewust te zijn van de traditie. Ook Lucebert of H.C. ten Berge ontbrak het niet aan cultuurhistorisch bewustzijn. Kennis van de traditie maakt de dichter hogelijk bewust van zijn plaats in de tijd, van zijn hedendaagsheid, van zijn moderniteit destijds en tegenwoordig van zijn postmoderniteit, van de ironie der geschiedenis ook. In deze optiek zou het postmodernisme de kritische tegenstem zijn van het modernisme; de gewetensvolle gerichtheid op de werkelijkheid geeft dan blijk van het bewustzijn dat de dominantie van het modernisme ten einde loopt.

Een fundamenteel onderscheid tussen postmodernisme en het in dit opzicht vaak halfslachtige modernisme is gelegen in de verwerping van

nostalgie naar de verloren zo niet afgezworen eenheidscheppende verhalen en structuren: het definitieve einde van het idealisme. ‘Weg met waarheden die nooit hebben bestaan’, schreef Ter Balkt in *Tirade* (1991). Einde van de Romantiek en de grote verhalen.

Hoe dit ook zij, in de jaren negentig geven dichters in ieder geval blijk van ‘het verlangen met verstand en al op te gaan in het leven van alledag’ (Elma van Haren in *Grondstewardess*, 1996), van ‘een zo onbevangen mogelijke beleving van de werkelijkheid’ (Peter van Lier in *Gegroet o...*, 1998), van ‘ontvankelijkheid voor het bestaan’ (Frans Kuipers in *Wolkenjagen*, 1998), waar weer tegenover staat de constructie van realiteit met modernistische ambachtelijkheid en schraalheid van taal in *Nawakker* (1998) van Theo Verhaar.[37.] Met deze observaties is de reeds gesignaleerde waterscheiding in de Nederlandse poëzie (of accentuering van taal óf van werkelijkheid) opnieuw bevestigd. Het debat over de relatie van taal en werkelijkheid heeft geen einde en begint telkens opnieuw.

Eindnoten:

1. Wallace Stevens, *Opus posthumous*, New York 1957, p. 175; ook in: Damian Grant, *Realism*, Londen 1970, p. 14.
2. Interview met Gerrit Kouwenaar in *Soma* 3 (1971-72), nr. 17, p. 30-38; citaat p. 32.
3. Zie G.J. van Bork en N. Laan (red.), *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëticale opvattingen in de Nederlandse literatuur*, Groningen 1986, p. 295-306, en Dolf van Zuydam, ‘Die Neo-realisme se herontdekking van die alledaagse’. In: *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 2 (1995) nr. 2, p. 67-81.
4. Opgenomen in: Joost Zwagerman, *Collega's van God. Portretten en polemieken*, Amsterdam 1993, p. 185-194.
5. Frans Ruiter, *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*, Leuven-Apeldoorn 1991, p. 258-281. Ruiter haalt bijvoorbeeld Robert Vernooy uit *De Held* (1988) aan. ‘Als alles kan wat is er dan nog van belang?’ Dit is een duidelijke zinspeling op Carlos Fuentes' omschrijving van diens werkwijze, ‘Nothing matters, anything goes’. Bertram Mourits wijst mij erop dat Fuentes met deze uitspraak doelde op de literaire methode en niet op enigerlei vorm van nihilisme. Fuentes' programmatische uitspraak komt voor in zijn oproep tot steunbetuiging aan Salman Rushdie in ‘Words apart’, in: Peter Brooker (red.), *Modernism/Postmodernism*, Londen 1992, p. 243-247. Jaap Goedegebuure schrijft in *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam 1989, p. 30-31: ‘Na 1970 is er sprake van restauratie en recycling, al pleegt men die tendens tegenwoordig te verhullen met de modieuze franje van het “postmodernisme”.’ Zie ook ‘Een postmodernistische portrettengalerij’ en ‘Het dubieuze postmodernisme van Krol’, in: Ad Zuiderent, *Een dartele geest. Aspecten van* De chauffeur verveelt zich *en ander werk van Gerrit Krol*, Amsterdam 1989, p. 434-443.
6. *Blauwdruk van de opera* Reconstructie. *Een moraliteit*, Amsterdam 1969, p. 129-130.
7. Marjorie Perloff, *The dance of the intellect. Studies in the poetry of the Pound tradition*, Cambridge [enz.] 1985, p. 180-181. Dit lijkt op het herstel van het evenwicht waarover René Wellek (*A history of modern criticism*, deel 4, p. 463) spreekt: ‘A recognition of the independence and autonomy of art but also of its meaningful relation to the reality of nature, man, and society.’
8. Jerome Mazarro, *Postmodern American poetry*, Urbana [enz.] 1980, p. VIII, en verder: ‘In conceiving of language as a fall from unity, modernism seeks to restore the original state often by proposing silence or the destruction of language; postmodernism accepts the division and uses language and self-definition - much as Descartes interpreted thinking - as the basis of identity. Modernism tends, as a consequence, to be more mystical in the traditional senses of

that word whereas postmodernists, for all its seeming mysticism, is irrevocably wordly and social.'

9. Respectievelijk in: J.P. Sullivan (red.), *Ezra Pound. A critical anthology*, Harmondsworth 1970, p. 136, en St. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. H. Mondor en G. Jean-Aubry, Parijs 1951, p. 70.
10. Wat trouwens J.C. Bloem ook al wist in 1938. 'Men is er toch langzamerhand wel van overtuigd, en dit volkomen terecht, dat er geen enkel gebied is, waarvan men vooruit kan zeggen, dat het niet tot dat der poëzie behoort.' In: J.C. Bloem, *Verzamelde beschouwingen*, 's-Gravenhage 1950, p. 15.
11. Wiljan van den Akker, 'A Mad Hatter's Tupperware Party: Postmodern Tendencies in American and Dutch Poetry'. In: Johan P. Snapper en Thomas F. Shannon (red.), *The Berkeley conference on Dutch literature 1991*, Lanham 1993, p. 171-195.
12. H. Bertens, 'Postmodern culture(s)'. In: E.J. Smyth (red.), *Postmodernism and contemporary fiction*, Londen 1991, p. 126.
13. J. Guimond, *The art of William Carlos Williams. A discovery and possession of America*, Urbana [enz.] 1968, p. 237.
14. B.J. Peperkamp, *Over de dichtkunst. Een lezing met demonstraties*, deel 1, [Assen] 1995, p. 161.
15. Interview met P. Calis in: *Gesprekken met dichters*, Den Haag 1964, p. 148.
16. Sybren Polet, 'Naar een nieuw funktionalisme'. In: *Podium* (1958), nr. 1, p. 17-31.
17. Hans Andreus, 'Sybren Polet - een amendement'. In: *De Gids* 128 (1965), p. 93-95.
18. Dit interview vond plaats in 1973, maar werd pas gepubliceerd in de essaybundel *De liternatuur van Sybren Polet* (red. H.R. Heite), Amsterdam 1980, p. 57-109. Overigens ontbreekt het citaat in de gedrukte versie; ik heb gebruikgemaakt van een typoscript uit 1973. Zie ook: Sybren Polet, 'Onzuivere literatuur, totaal-proza'. In: idem, *De geboorte van een geest*, Amsterdam 1974, p. 328-335.
19. Perloff, *The dance of the intellect*, p. 23.
20. Perloff, *The dance of the intellect*, p. IX.
21. Perloff, *The dance of the intellect*, p. 181.
22. Rein Bloem, 'Hoed op - Hoed af. Over de poëzie van Sybren Polet'. In: *De Vlaamse Gids* 60 (1976), nr. 5, p. 54-62.
23. Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York 1988, p. 4. Ik teken hier direct bij aan dat ook T.S. Eliot in zijn essay 'Tradition and the individual talent' (in: idem, *Selected prose*. Edited by John Hayward. Harmondsworth 1953, p. 21-31) van 'the presence of the past' spreekt. Wat een dichter moet beseffen, zegt Eliot, is dat het verleden niet alleen voorbij is ('the pastness of the past'), maar ook nog aanwezig ('its presence').
24. In: Johan Diepstraten en Sjoerd Kuyper,*Dichters. Interviews*, Amsterdam 1980, p. 37.
25. De citaten zijn ontleend aan Johan Diepstraten (red.), *Over Gerrit Komrij. Beschouwingen en interviews*, 's-Gravenhage 1982, resp. p. 136, 247, 24 en opnieuw p. 247.
26. F. Ruiter en W. Smulders, 'De demobilisatie van de moderne schrijver. Waarom de naoorlogse "grote drie" niet opgevolgd zullen worden'. In: *Maatstaf* 40 (1992), nr. 4, p. 1-26.
27. In *Tirade* 12 (1968), nr. 133, p. 12.
28. Dit is geheel in lijn met Ihab Hassans vaststelling: 'The Self [...] is really an empty "place" where many selves come to mingle and depart.' In: 'Prometheus as performer. Towards a posthumanist culture'. In: M. Benamon (red.), *Performance in postmodern culture*, Madison 1977, p. 201-221. Vergelijk Mark Kamphuis, '"In plaats van zelf te leven heb je ons op pad gestuurd". Over postmodernisme en ethiek in Robert Ankers *Goede manieren. Een episodisch gedicht* (1989)'. In: *Vooys* 14 (1996), nr. 4, p. 4-13. En Bertram Mourits, 'De dichter, een fatsoenlijk mens. Over postmoderne epiek en ethiek bij Robert Anker'. In: *Maatstaf* 45 (1997), nr. 4, p. 55-67.
29. Ad Zuiderent, 'Wacht u voor de herder'. In: *De Revisor* 13 (1986), nr. 4, p. 64-75.
30. H.H. ter Balkt, 'De buxushonden ruisten *of* Het glas-in-lood gloeit verder'. In: *De Revisor* 14 (1987), nr. 1, p. 50-57.
31. H.H. ter Balkt, 'In de dagen na Gerrit Achterberg'. In: *Achterbergkroniek* 20 (1992), p. 12-27.
32. Flaptekst van Esther Jansma's *Waaigat* (1993) naar aanleiding van haar gedicht 'Modernisme' - een gedicht dat met de literaire kwestie modernisme-postmodernisme niets heeft uit te staan.
33. Zie Hans Bertens, *The idea of the postmodern. A history*, Londen-New York 1995, of: *Het postmodernisme in de literatuur* (Amsterdam 1988) van Hans Bertens en Theo D'haen.

34. Hugo Brems, ‘De Nederlandse poëzie sinds 1980’. In: Hugo Brems (red.), *Nederlands 200 jaar later. Handelingen dertiende colloquium Neerlandicum*, Münster 1998, p. 137-155; citaat p. 151 (in reactie op een eerdere *Maatstaf*-versie van dit hoofdstuk). Onder ‘levendigheid’ verstaat Brems in deze context ‘een verzamelnaam voor kwaliteiten of karakteristieken zoals onconventioneel, verrassend, passioneel, onzuiver (inderdaad), spontaan, eigenzinnig, maar ook speels, vrij, grappig, ironisch, ondogmatisch, oneerbiedig en veelkantig.’ Op de reactie van Gert Jan de Vries in hetzelfde *Maatstaf*-nummer (44, 1996, nr. 6, p. 53-63), die in tegenstelling tot mij de zinledige ‘alles mag en kan’-invulling van de term ‘postmodernisme’ hanteert en dus Nel Benschop en Toon Hermans daarin meeneemt, ga ik niet verder in. Evenmin op Ron Elshout, ‘Een bont gezelschap; over postmodernisme en poëzie’ in *Bzzlletin* 26 (1996-97), nr. 241-242, p. 105-115, omdat hij het contradictoire karakter van postmoderne poëzie over het hoofd ziet en uitkomt bij de *poststructuralistische* poëzie van Vlaamse dichters als Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy.
35. Hutcheon, *A poetics of postmodernism*, p. 4.
36. Zie noot 23.
37. De observatie aangaande Van Haren ontleen ik aan de recensie van Rob Schouten in *Vrij Nederland* van 15 juni 1996, aangaande Van Lier aan de recensie van Guus Middag in *NRC Handelsblad* van 30 mei 1998, aangaande Kuipers aan de recensie van Schouten in *Vrij Nederland* van 14 maart 1998 en aangaande Verhaar aan de recensie van Schouten in *Vrij Nederland* van 16 mei 1998. Met de observaties stem ik in. Ik merk op dat Schouten en Middag angstvallig het jargon van postmodernistisch dan wel modernistisch vermijden, maar hun karakteriseringen laten wel de tweedeling zien. Ziet men geheel af van de tegenstelling, dan kan men spreken van een bewust nieuw begin en van een doordacht nieuw geluid. Heel in de verte (bij Kuipers) en heel dichtbij (bij Pieter Boskma in *Te midden van de tijden*, 1998) hoor je dus de stem van Herman Gorter, zoals die honderd jaar geleden klonk. Zie Arie van den Berg, ‘Koorddansen in Gorters trapeze’, over Pieter Boskma, in *NRC Handelsblad* van 29 mei 1998, en Arie van den Berg, ‘Gorter in Jugendstil-WC’, over Th. van Os' *Berliner lullaby* (1997), in *NRC Handelsblad* van 20 maart 1998. Ook Rob Schouten ervaart iets van de onbevangen geest van Gorter (‘iets van extase en sensitiviteit’) bij dichters als Elma van Haren, K. Michel, Arjen Duinker, Tonnus Oosterhoff en Frans Kuipers. Voor gegevens in dit hoofdstuk dank ik Inez Meurs en Mathijs Sanders.

[5] Constructie van realiteit

Minder mystieke verstilling en meer straatrumoer, meer gerichtheid op de werkelijkheid dan op de taal - dat wilde Joost Zwagerman in 1987 van de poëzie. Met deze stellingname wist hij zich in gezelschap van Komrij en Ter Balkt, maar ook in dat van zo uiteenlopende lieden als Ton Anbeek, Jaap Goedegebuure, Peter Nijmeijer en Bernlef, die in de jaren tachtig niet te spreken waren over de keurig aangeharkte tuin van de poëzie en geroepen hadden om meer risico en meer lef. Zij spraken allen het geweten van de kunst aan.

Al in de jaren zestig streefde Jaap Harten met anderen naar levensechte gedichten, toen hij 'het wonder van de platitude en het mirakel van alledag' (Hugo Ball) ontdekte en toen hij, zoals Remco Campert en Bernlef dat deden, een gedicht schreef onder de titel 'Marianne Moore' met als vierde strofe:

> Dichters hebben niet langer
> een kort been voor de werkelijkheid
> en een lang been voor hun fantasie
> want dat veroorzaakt
> alleen maar mankheid.

Ellen Warmond is eveneens gecharmeerd van Marianne Moore, wanneer zij 'Modern times' begint met 'De eigentijdse naam van eigentijdse/voorwerpen maakt poëzie nog niet moderner/een kunstmaan zonder meer/blijft een machine/en het woord kut maakt een gedicht/zo ouderwets als een wc-deur', en besluit met 'maar een veelgebruikt woord als bijvoorbeeld/*zilver*/schrijven op een manier/die je het veelgebruikte/zilver in je vullingen doet proeven.'

Remco Campert geeft in zijn poëzie nogal wat kritisch commentaar op

literaire en maatschappelijke ontwikkelingen sinds de jaren vijftig, maar hij is eerlijk genoeg de Beweging van Vijftig niet onbesproken te laten. Deze zelfkritiek is niet te vinden bij bovengenoemde criticasters, die tamelijk zelfverzekerd zijn over de richting die de poëzie moet gaan. Uit *Dichter* (1995) is een reeks citaten te plukken die in kort bestek de geschiedenis van de poëzie sinds 1950 kan belichten. Hij opponeert met de idealistisch gestemde Hendrik de Vries, die in *Vrij Nederland* van 23 november 1957 had geschreven: 'betekent "poëzie" niet, behalve dichtkunst, ook goddelijke levensgeur, onsterfelijkheidsaroma?' Campert antwoordde met 'Geen gedicht, Hendrik de Vries', waarin hij zijn realisme belijdt. Het slot luidt:

> liever loop ik
> beganegronds rond
> of sta ik
> als er dan iets verticaals gebeuren moet
> in een niet al te diepe kuil
> dicht bij de kleine beesten
> met mijn voeten in de warme aarde
> met mijn neus in de koude wind

Over de richting van de contemporaine poëzie twijfelt Campert in 'Geen sfeerbeschrijvingen'.

> En wat dan?
> De krachtige klap op de hersenpan?
> (De Verzamelde Gedichten van Mike Hammer.)
>
> De romantiek van machines?
> (D.w.z. een roos is een roos is een computer,
> en poëzie heten we voortaan s-f.)
> Poëzie als een object een Mingvaas of een broodplank?

Hiermee bevraagt hij achtereenvolgens de poëzie van Armando (voor wie Mike Hammer de geliefde personificatie van het geweld was), Hans Verhagen, Sybren Polet en Gerrit Kouwenaar. In antwoord op Bernlefs en Schip-

pers' opmerking dat hij in *Dit gebeurde overal* (1962) iets heeft laten schieten ‘van het geciseleerde, het doorwerkte van de gedichten uit vroegere bundels’[1] schrijft hij:

> Mijn poëzie
> zeggen jongens die het weten kunnen
> is minder geciseleerd
> dan vroeger
>
> dat klopt dan mooi
> want ook van mij
> sleten de fijne kantjes langzamerhand af.

Hij schrijft over Piet Keizer in bewoordingen die ontleend zijn aan J.C. Bloem, over ‘1980’ toen met de krakersrellen bij het Vondelpark de Derde Wereldoorlog wel leek uitgebroken of op zijn minst herinneringen werden gewekt aan de Tweede. En schrijft een kritisch ‘Lieverdje revisited’ in 1982.

Maar al deze literaire en maatschappelijke belangstelling laat onverlet dat Campert meer liefhebberij heeft in het *schrijven* over de werkelijkheid dan in de werkelijkheid als zodanig. ‘Zesentwintig letters en vertelzucht’ maken eenvoudig ‘gelukkig’ als hij bezig is zijn ervaringen op schrift te stellen. ‘De wereld moet men vangen en er werkelijkheid van maken.’ Het doet er dan niet zo toe dat Campert zich ten aanzien van zijn verjaardag enige vrijheid permitteert. In ‘Betere tijden’ refereert hij met ‘gisteren’ aan de eerste maanwandeling op 21 juli 1969 van de Amerikaanse astronaut Neil Armstrong, en met ‘morgen’ aan zijn verjaardag, maar die valt pas op 28 juli.

In de epische tijdzang ‘1975’ noemt Campert de jaren zeventig ‘rare jaren’.

> Kreupel zoekt de poëzie het huis weer op
> de warme lamp
> het kleine leed van pappie-mammie roepen
> verdriet om de voorbije verjaardag
> wéér troost de natuur

wéér komt op de propppen die ellendige God
vermomd nu als VU-student
of Nijmeegse nitwit.

Maar ook wij
toen we een gooi naar het grootse deden
hadden niemand iets te bieden
dat een schuilplaats gaf
voedsel in een maag
een schaar om prikkeldraad door te knippen
nauwelijks een doek voor het bloeden
of schoonheid die een gedicht verbrandt.

Verwilderd in besneeuwde vlaktes
woestijnen in muren gevangen
de kampen kelders en kooien
waar de ene mens de andere onmens wordt.

Al die dromen al die jaren
steeds weer dat kind op 't platgebrande station
het hoge gillen in de kazerne
waar je stem die mooie vaas
werd stukgetrapt.

En buiten de hekken
de koude cameraman
altijd bezorgd om z'n materiaal.

Schrijven die lullige luxe
waar ademen al een weelde is
en eten je bordje leeg.

De beste talenten aan de drank
aan de roem aan de ijdelheid
aan de spuit

of in 't gesticht
met een positie in een commissie
of uit het raam gesprongen
of geschrokken hokkend bij moeder de vrouw
of zich verliezend in analyses
napalm van woorden
over het vel van de taal.

Ach
sla ons om de oren
dat we wakker worden
dat niet onze ontroering
in klein geblaat verloren gaat
dat we weer ons bed opnemen
en zwerven met de bedeljongen
met de bedelmeid.

Onafhankelijk van de vraag om meer werkelijkheid kon men ook in het begin van de jaren tachtig al een tendens waarnemen in de richting van grotere verstaanbaarheid. In 1984 verraste Huub Beurskens bijvoorbeeld (volgens Rob Schouten ‘een van de ergste Zeloten van het Kouwenarisme’) met een redelijk toegankelijke bundel, *Het vertrek*. Met deze bundel besloot Beurskens zijn onderzoekingen van prehistorisch materiaal (fossielen) en poolreizen, die hij evenals H.C. ten Berge deed uit behoefte aan overwinning op de vergankelijkheid - een behoefte waarvan ook het gedicht blijk gaf in zijn gesloten karakter. Ten Berge en Jacques Hamelink schreven in deze jaren ook een poëzie van minder hermetisch gehalte.

De vraag om meer werkelijkheid geeft dus blijk van een wat beperkte kijk op de geschiedenis en vooral van een wat beperkte werkelijkheidsopvatting. In strikte zin behoort het geschreven gedicht al tot onze werkelijkheid en gaat het hoe dan ook relatie aan in de lectuur ervan. Om er maar van te zwijgen dat de taal van het gedicht altijd - via het woordenboek - verbonden is aan theorieën over de werkelijkheid. En al weet ik wel dat Zwagerman niet alle modernistische poëzie in de prullenmand wilde gooien en het vooral op epigonen van Kouwenaar en Faverey gemunt had,

zijn polemische *Volkskrant*-artikel biedt in dit bestek wel de mooie gelegenheid om de vraag te beantwoorden of men het genre van de poëzie niet overvraagt én onderschat als men vraagt om meer werkelijkheid in poëzie of als men meent dat het geweten van de poëzie is verdwenen.

Sinds wanneer, zo vraag ik om te beginnen, behoren zaken die in de aangevallen hermetische poëzie voorkomen (mystieke aanvechtingen, herinneringen en emoties, bespiegelingen over taal, over existentiële dilemma's, over verlangen naar duurzaamheid, over morele kwesties en over de dingen) niet meer tot onze werkelijkheid? Wat is er verkeerd aan als Frans Budé de dood ‘de grootste werkelijkheid’ noemt en uit liefde voor het leven in zijn poëzie Thanatos met Eros mengt? En wat is er mis als Marc Reugebrink in *Komgrond* (1988) en *Wade* (1991) sterfgevallen draaglijk maakt in aards perspectief zonder te vervallen in verregaande abstractie van taalgebruik? Men moet wel een blind vertrouwen hebben in de gladde mechanismen van de massacultuur en massacommunicatie om in een recensie te spreken van ‘een keurig bouwpakketje van een volstrekt onorigineel hermetisme’[2.] en om van de moeilijkheidsgraad der gedichten niet de cultuurkritische functie te (willen) zien. In *Wade* is de cyclus ‘Cocon’ opgenomen, die blijkens een aantekening geschreven is naar aanleiding van de gebeurtenissen op het Plein van de Hemelse Vrede in Peking op 3 en 4 juni 1989 - die rumoerige aanleiding wordt in de cyclus zelf gesuggereerd in elementaire beeldspraak.

Poëzie handelt in principe over alles wat het geval is tussen mot en ster, en kan daarin eigenlijk niet overvraagd worden. Het is wel opmerkelijk dat veel dichters geneigd zijn al te tijdgebonden gedichten weg te laten bij ‘keuzes uit eigen werk’ dan wel bij de samenstelling van een bundel verzamelde gedichten. Adriaan Morriën zegt in de verantwoording van zijn *Verzamelde gedichten* (1993) zijn ‘dichterlijk levenswerk’ van ‘zwakkere vlekken’ gezuiverd te hebben door van de vijfhonderd gedichten die hij schreef er ongeveer honderdvijftig te schrappen, waaronder nogal wat tijden contextgebonden verzen. Ellen Warmond en Jaap Harten deden datzelfde bij keuzes uit hun werk. Gerrit Kouwenaar bundelde niet het gelegenheidsgedicht dat hij schreef voor *Nationale snipperdag*. En Bernlef laat *Barbarber*-werk als *De schoenen van de dirigent* (1966) weg uit zijn verzamelbundel *Achter de rug* (1997). Benno Barnard schrapte of wijzigde anekdotische

versregels toen hij *Het meer in mij* (1986) samenstelde uit voorpublicaties.

Geen enkele Nederlandse dichter heeft 'zich destijds laten inspireren door Vietnam, Cuba, Parijs of Praag. Het beste gedicht over Vietnam is dat van Alain Teister dat gaat over de onmogelijkheid van een gedicht over Vietnam', schreef Cyrille Offermans in 1980.[3.] Eerder al vond J.C. Bloem 'Hoe vreemd ligt...', dat hij schreef na het bombardement van Rotterdam en publiceerde in *De Telegraaf* van 4 september 1940, voor bundeling niet geschikt: 'te accidenteel'.[4.] Ida Gerhardtschrapte om dezelfde reden zevenentwintig gedichten bij de samenstelling van haar *Vroege verzen* (1978), waaronder een aantal gedichten die betrekking hebben op de Tweede Wereldoorlog. Ik memoreer dit omdat het dieptepunt van de West-Europese beschaving die deze oorlog was, wel voor voldoende rumoer gezorgd heeft, maar geen luide, anekdotische echo heeft gekregen in de Nederlandse poëzie van direct na de oorlog. Met deze globale constatering stel ik de vraag om een nieuwe verhouding van feit en fictie, van werkelijkheid en taligheid op scherp.

Is er wel poëzie te maken van de Tweede Wereldoorlog? Als men meent dat poëzie een wereldontheven genre is dat zich niet moet inlaten met de historische en dagelijkse werkelijkheid, is de vraag tamelijk retorisch. Nee dus. Maar ook wanneer ik een tegenovergestelde mening ben toegedaan, blijft het nog de vraag of de periode 1940-1945 zich wel leent voor het poëtische genre. Laat aan de geschiedschrijvers de werkelijkheid, zei Aristoteles, de dichters geven de voorkeur aan de essentialia van het leven, en niet aan de incidenten en particularia die van voorbijgaande aard zijn. Kouwenaar lijkt daarvan op de hoogte in 'en nu': 'Ik zag ze: duizenden lichtkogels/ik vertel er niet over/waarom zou ik?' En in dezelfde trant in 'een uur leven': 'Het korea/(dat voor de eeuwigheid niets betekent/ik had het niet mogen schrijven)'.

En het is waar: gedichten die historische stof aankaarten, maken vaak een gedateerde en incidentele indruk, als ze blij ven steken in registrerende notatie en ons te expliciet confronteren met feiten die ons via andere weg bekend kunnen zijn. Deze kritiek heeft uiteraard na 1945 de zogenaamde verzetspoëzie wel getroffen, afgezien van het gedicht van Jan Campert, 'De achttien dooden'.

Onmiddellijk moet de vraag gesteld worden of een dergelijk vaak ook

esthetisch bezwaar wel fair is. Men is geneigd andere normen te hanteren wanneer men weet dat iets is geschreven in extreme situaties. De norm wordt dan vaak verlegd en gerelateerd aan oprechtheid en heftigheid van gevoel. Dat geldt dan bijvoorbeeld voor de schrijnende notities van Lizzy Sara May in *Het depressionisme* (1988) en voor de expliciete droevige klaagzangen van Maurits Mok over de onbegrijpelijke vernietiging van de joden en de onmogelijkheid van de psychische verwerking daarvan. Zijn 'Treblinka' uit *Grondtoon* (1975) luidt:

> Treblinka, martelput in Polen.
> Achthonderdduizend mensen met de grond
> gelijkgemaakt. Een wolk van angst
> dreef in de hemel weg. Er bleef alleen
> een vleugellam geritsel, monoloog
> van de vergetelheid die knaagt
> aan het versteende bloed.

Daarbij doet zich dan weer de vraag voor of kennis van de omstandigheden waarin iets geschreven is, van doorslaggevende aard mag zijn bij de beoordeling van poëzie in het algemeen of alleen in deze bijzondere gevallen. Bovendien is er dan de vraag of men als lezer niet dreigt te vallen in de kuil van de empathie. Wie verliefd is, is geneigd elk liefdesgedicht te bewonderen. Wie de Tweede Wereldoorlog nog tot daaraan toe vindt, met de gedachte dat er nog nooit een rechtvaardiger oorlog is gevoerd dan deze, zal alle gedichten die de vervolging en moedwillige vernietiging van onschuldige mensen tot onderwerp hebben, niet graag slecht vinden. Het volstrekte dieptepunt van de Europese beschaving lijkt niet direct om een esthetisch antwoord te vragen. Wel kan men opperen dat het gedicht van Maurits Mok niet geheel voldoet aan wat S. Dresden over een literair getuigenis van doorstaan leed voorzichtig opmerkt: 'Door symbolen te hanteren kan vooral poëzie [...] een concrete algemeenheid tonen die volledíger en voller zou kunnen zijn dan de strikt historische beschrijving.'[5.]

Er is nog een ander punt. De geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog is van epische aard en het gedicht erover zal gauw epische trekken en een aanzienlijke lengte vertonen, die zich beide niet zo verdragen met de con-

centratie van lyriek. Gedichten mogen volgens velen toch eigenlijk niet langer zijn dan één bladzijde of, in navolging van Edgar Allan Poe, ten hoogste een lengte hebben van honderd regels. Dit heeft tot gevolg dat dichters geneigd zijn hun heil te zoeken in subtiliteiten en suggestiviteit, waarbij dan weer het gevaar ontstaat dat er in het geval van de ellende van de oorlog te gemakkelijk een beroep gedaan kan worden op geprogrammeerde reacties. Woorden in deze context als 'kelder', 'zolder' of 'kast' roepen vrijwel onmiddellijk de onderduiker op, zoals goederentreinen de deportatie, en zijn dan even weinig subtiel als een bommenwerper, granaat of luchtaanval.

Judith Herzberg is een meesteres in het bespelen van al deze overwegingen en sentimenten. Zij verstaat de kunst van de verzwijgende evocatie. Maar zij geeft ook gelegenheid snel te denken aan joodse overlevenden als zij met epische lengte 'Ik red me door er niet over te denken' schrijft, waarvan ik de eerste strofe citeer.

> 'Ik red me door er niet over te denken'
> zo denkt de acrobaat
> niet aan de grond
> hij mag daar niet aan denken
> maar ook niet niet.

Dichters die de Tweede Wereldoorlog hebben meegemaakt, schrijven soms over deze periode en haar nawerking. En vaak niet vrijwillig. Nico Verhoeven (*Torso van de tijdgenoot*, 1953) en Victor van Vriesland ('De bevrijding van Dalfsen', 1957) kregen daartoe opdracht van de regering, en heel wat oorlogspoëzie is op verzoek geschreven ter gelegenheid van de nationale herdenkingen der doden, 4 mei, dan wel der bevrijding, 5 mei. 'Oorlog' van Kopland in *Tot het ons loslaat* (1997) en '10 mei 1944' in Kouwenaars *de tijd staat open* (1996) zijn daarvan voorbeelden.

Jongere dichters stellen niet de oorlog zelf, maar de wijze waarop erover verteld is, aan de orde of relativeren die, want na 1945 is de ellende niet opgehouden, zoals we weten. Wat deden mijn ouders of grootouders in de tijden van de grote beroering en hoe hebben ze het mij verteld. Stonden ze aan de goede kant? En heb ik iets gemist misschien? Dat zijn de

vragen die Rob Schouten, die de oorlog ‘slechts van horen zeuren’ kent, zich bijvoorbeeld stelt. ‘Was het maar weer oorlog’ verzucht Eva Gerlach in *Verder geen leed* (1979), en in *Tijdgenoten* (1994) van Benno Barnard vertelt iemand ‘over de winter toen/de gezelligheid honger had’. Carl Friedman schreef in *De Gids* (1984, p. 51): ‘O ja, misschien was ik gelukkiger geweest/wanneer je mij niet in vertrouwen had genomen./De notie dat een mens niet meer is dan een beest/is niet bevorderlijk voor kinderdromen.’ Serge van Duijnhoven vertrok in 1995 naar voormalig Joegoslavië om nu maar eens een oorlog mee te maken. Hij doet er verslag van in *Copycat* (1996), op een manier die overigens gemakkelijk toepasbaar is op de Tweede Wereldoorlog. Jules Deelder kent geen schroom over het bombardement van Rotterdam te schrijven. Hij vindt in *Vrij Nederland* van 18 mei 1996 ‘zijn gezeur over de oorlog de enige manier om herhaling van dergelijke gebeurtenissen te voorkomen’. Zijn ‘Locaal gedicht’ luidt:

> Op 14 mei 1940
> wordt de stads-
> vernieuwing in
> Rotterdam op
> radicale wijze
> aangepakt - Dor-
>
> niers en Heinkels
> boven de stad
> Pats! Boem! Krak!
> In ene klap het
> hele centrum plat
>
> - De operatie
> verloopt geheel
> volgens plan en
> leidt tot een
> opleving in de
> plaatselijke bouw

‘Ik wou van mijn lijf een Korea maken,’ schreef Jan G. Elburg in een poging uiterst fysieke betrokkenheid bij onrecht en werkelijkheid te tonen. Korea is vervangbaar door Vietnam, Burundi, voormalig Joegoslavië of door welke brandhaard dan ook. Mist men deze flexibiliteit der vervanging van locatie, dan is de regel weinig universeel en zou zij dus vallen onder de kritiek van Aristoteles. Die veronderstelde kritiek heeft nogal wat dichters ertoe gebracht in keuzes uit eigen werk gedichten die te zeer op de actualiteit zijn toegesneden, niet op te nemen. Wat er verder te constateren valt, is dat de Tweede Wereldoorlog vaak gezien wordt als een exponent van een eeuwenoud verschijnsel, cynisch geformuleerd door Kouwenaar: ‘wij hebben veel mensen vermoord/om de mens met de mens te bewijzen -’. En dat existentiële situaties nogal eens worden opgeroepen in termen van oorlog. Ellen Warmond, Hanny Michaelis en Remco Campert, die een gedicht ‘Stalingrad’ noemde ter typering van eigen gemoedsgesteldheid, doen dat bij voorbeeld. Adriaan Morriën bespreekt in ‘Oorlog en vrede’ goedmoedig zijn dilemma.

> De oorlog is langer voorbij dan hij heeft geduurd.
> Toen ging de tijd voorzichtig, nu verstrijkt hij snel.
> Mag ik naar de oorlog verlangen om langer te leven?
> Of moet ik op vrede hopen om eerder te sterven?

Aan de uitbreiding van de metaforiek heeft de oorlogsterminologie ook bijgedragen. J.W. Schulte Nordholt noemt zijn verbondsgod de ‘Grote Geallieerde’. Remco Campert refereert in zijn tijdzang ‘1975’ (en ook elders) aan de oorlog en Kouwenaars oeuvre is doorzeefd van oorlogsvocabulaire. Maar ook geldt dat bepaalde woorden niet neutraal meer zijn als gevolg van die oorlog. Kouwenaar kan het woord ‘lampenkappen’ niet meer bezigen zonder te denken aan huid van slachtoffers in concentratiekampen, en ooit was een gaskamer een ruimte waarin fruit zeer lang bewaard kan worden. Een woord als transport is al even beladen. Dat is waarschijnlijk de reden waarom Huub Beurskens in *Charme* (1988) de holocaust meer suggereert dan noemt op het moment dat hij uitweidt over het ontstaan van het getto in Venetië.

In het perspectief van opmerkingen van J. Bastiaans over de lange incu-

batietijd van doorstane emoties en ervaringen voordat ze naar buiten treden,[6.] is het niet zo opmerkelijk dat Remco Campert pas in 1980 het ontwapenende en ontroerende gedicht ‘Januari 1943’, dat is opgedragen aan zijn moeder Joekie Broedelet, in het poëzienummer van *Raster* (15, 1980) publiceerde over zijn vader, die in Duitsland is vermoord. Toen hij het doodsbericht vernam, voelde hij niets, maar wist hij dat hij ‘iets voelen moest’ en dan staat er in het tweede deel van het gedicht:

> eerst later voelde ik pijn
> die niet meer overging
>
> die nog mijn lijf doortrekt
> nu ik dit schrijf
>
> lang geleden toch dichtbij
> de tijd duurt één mens lang

Ook Kouwenaar heeft niet onmiddellijk na de oorlog zijn persoonlijke ervaringen te boek gesteld. In 1969 verschijnt *100 gedichten* met het lotgeval van zijn leraar, die in 1943 ‘in het huis van bewaring aan de havenstraat/van de 3de ring af[sprong]’, en met de weergave van zijn eigen arrestatiebevel, een readymade dus, onder de titel ‘jeugdsentiment de jaren '40’. In *Volledig volmaakte oneetbare perzik* (1978) staan de drie heldenzangen over de oorlog. Wat hier opvalt, is dat Kouwenaar het verhaal uit de tweede hand heeft. Kennelijk is enige afstand tot de realiteit geboden - iets wat in zijn geval ook blijkt uit zijn *vertaling* van gedichten over Vietnam van Erich Fried, *...en Vietnam...* (1967). Bovendien wordt het verhaal op twee manieren aan de specifieke situatie onttrokken en veralgemeend: het gedicht is geschreven als een epische, homerische zang en het berust op een verhaal uit de *Eerste* Wereldoorlog, waarop Kouwenaar overigens zelf moest attenderen. Beide aspecten maken het gedicht universeler dan men in eerste instantie zou denken.

Jaap Harten herinnert eraan hoe het leven tijdens de hongerwinter voor de jonge Nederlanders een tijd is geweest van zeer gemengde gevoelens, die in het geheel niet voortdurend bezweek onder dramatische zwaarte.

De koffergrammofoon uit de hongerwinter

was het enige wapen dat ik had
tegen het calvinisme van mijn inwonenende tante
die ouderwets zat te treuren
of bladerde in haar krakende bijbel
om ons jongens te troosten met een
stichtelijk woord. Zij las: 'niets hebbende,
alles bezittende' (2 Cor. 6:10)
en gluurde ondertussen naar de stamppot
die mijn moeder van bieten had gemaakt.

'Slaat den gehaten mof op zijn kop!'
riep Wilhelmina via de illegale zender,
maar wij dronken gewoon surrogaat-koffie
en onze dienstmaagd naaide met den mof.

Ik had op zolder mijn mythische wereld
zonder Wagner of Lohengrin met zijn zwaan.
Ik draaide platen van Zarah Leander,
door mijn tante die het geluid soms opving
tot *bas met buste* gebombardeerd.

Ik reed op een fiets met houten banden
en neuriede de verboden muziek
van de vijand die kapot ging in Rusland.
Ik dacht aan geen dood; ik was 14 en geil.

Later windt Harten zich heel wat meer op als hij de 'Heren van het comité Nationale Herdenking' eraan herinnert dat '80.000 homoseksuelen door de Nazi-beulen gemarteld en vermoord [zijn]' en dat het in naam der VRIJHEID geen pas geeft zogenaamd 'verwijfde snobs' de toegang tot de Dam te ontzeggen. Dit soort gedichten heeft ongetwijfeld documentaire waarde, wat eveneens geldt voor de naoorlogse verzetspoëzie van J.B. Charles, gericht tegen de paus, tegen Franco, tegen oud-ss-generaals die in dienst

kwamen van de NAVO, gericht tegen alles wat riekt naar een fascistische mentaliteit.

Interessante informatie bij Harten van Herbert von Karajans foute verleden of van de toevallige dood van Anton Webern, die in 1945 getroffen werd door een verdwaalde kogel uit het wapen van een dronken Amerikaanse legerkok, is van registrerend karakter als het gaat om de verwerking van de Tweede Wereldoorlog in poëzie. Suggererend daarentegen is het gedicht van Kouwenaar, ‘lege volière in artis’.

> Deze kooi waar ooit exotische vogels in huisden
> staat leeg, zij aten geen brood, dood
> gaande in een oase
> stierven zij uit
>
> volgend de overlevende paden
> door de sneeuw van het huidige jaar
> proeft men ranja, geen tranen
>
> spelt men aan de hand van een alwetende vader
> des zondags de ara de beo de condor
>
> hoort men des nachts in een bezette kamer
> het stampen en snuiven van hongerige beesten
> dwarsdoor de stilte van ontvolkte huizen
>
> de kooi staat leeg, men kauwt
> het woord oase, voert de duiven pinda's
>
> op honderd meter kankert de vrede, men denkt
> dit is beter, het sneeuwt, het is heden -

De oppervlakkige lezing van een onschuldig bezoek aan de Amsterdamse dierentuin, een oase in de drukke stad, waar een kind van zijn vader het hele abc (regel 9) van de dierenwereld opsteekt, verliest het gedicht als men weet dat Artis grenst aan de voormalige jodenbuurt en onderduikers

huisvestte, of als men uit *100 gedichten* van Kouwenaar ‘een moeder maakte het paradijs’ zich herinnert, dat handelt over een wandkleed dat als gevolg van gedwongen evacuatie in de meidagen van '40 belandt in ‘een kooi zonder vogels’. Door de intertekst van topografie, geschiedenis en oeuvre worden ‘bezette kamer’, ‘ontvolkte huizen’, ‘overlevende paden’ tot verwijzingen naar oorlog en vernietiging en worden ook ‘exotische vogels’ meerduidig. Ze worden een veelzeggende variatie op de idiomatische uitdrukking ‘wat een rare vogel’. Wie die snuivende, stampende, hongerige beesten zijn, behoeft geen betoog.

De vraag is hier wel of de intertekst de noodzakelijke sleutel is tot beleving en duiding van het gedicht, en of dan niet elk gedicht gebaat is bij een sleutel die zijn aanleiding in de werkelijkheid ontsluit. Veranderde de beleving van Hanlo's beroemde ‘Jossie’ toen bekend werd dat Jossie niet een meisje, maar een jongen was? Ik denk ook aan ‘hoop op iwosyg’ van Lucebert, waarvan Jan Hanlo in zijn *Brieven* (1989) meedeelt dat Lucebert het schreef voor het zoontje van Bert Schierbeek, waarmee het gedicht ineens ‘begrijpelijker’ wordt als slaapliedje. De vraag komt sterk op bij het openingsgedicht ‘Meeuwen’ uit *Dagrest* (1984) van Judith Herzberg, waarvan de interpretatie discutabel is:

> Het krijsen van meeuwen wees de weg naar de zee;
> een nauwe steeg, steil naar beneden, daar was de haven
> maar niets dan boten, trage kranen, ijzerwaren. Geen vogel
> vloog of liep te pikken of deinde op een golf.
> Toch, het geluid hield aan; het geweld van machines
> werd zelfs overstemd door het schreeuwen.
> De kranen hevelden lichte, niet helemaal dichte kisten.
> Tussen brede spleten leefde opeens de lading; vlerken
> en veren. Zo werden de meeuwen het ruim in gehesen.

Herzberg heeft een tipje van de sluier opgelicht met de mededeling dat het gedicht berust op een droom, wat onmiddellijk de vraag teweegbrengt naar de eventueel verdrongen ervaring. Het uitzonderlijke, bijna onwaarschijnlijke transport van deze meeuwen kan slechts op een hoog abstractieniveau (een ongekend beroven van vrijheid) gelezen worden als een

beeld van de deportatie van de joden, want het gedicht bevat geen enkele aanwijzing in die richting. De mogelijk meerduidige, maar nauwelijks aantoonbare lezing heeft 'Meeuwen' te danken aan de interteksten van Herzbergs biografie én oeuvre, niet aan de oppervlakte van het gedicht. 'Meeuwen' werd gezongen in Herzbergs toneelstuk *Leedvermaak* (1982). Is het gedicht zonder deze kennis cryptisch?

In een recensie van *Wat zij wilde schilderen* (1996) gaat Guus Middag ook in op dit interpretatorisch fenomeen, naar aanleiding van het lange gedicht 'Zeesterren', dat Judith Herzberg schreef na een krantenbericht in de *Jeruzalem Post* o ver de slachting die een alg had aangericht onder duizenden zeesterren. De zeesterren waren allemaal twee aan twee aangespoeld, met de punten in elkaar gehaakt, alsof ze hand in hand de dood tegemoet hadden willen treden. We mogen daarin van Herzberg absoluut geen beeld voor iets anders lezen: 'Dit is geen/metafoor daar is het veel en veel te echt/en veel te echt voor.'

Maar, schrijft Middag in NRC *Handelsblad* van 6 december 1996, 'wie deze "kleine nietigheid" [het lot der zeesterren] relativeert, mag ook niet over "het grote niets" spreken. Het grote niets: daarmee wordt binnen het gedicht verwezen naar het leed van grotere zeedieren als de walvis, de zeehond en de dolfijn.' En nu komt waar het mij om gaat: 'Maar daarbuiten dringt zich een ander groot niets op dat hier ongenoemd blijft, maar door de aanspoelende zeesterren wel opgeroepen wordt: gaskamers, miljoenen, zingend, hand in hand, de dood tegemoet. Geen metafoor, geen beeld, daar is het veel en veel te echt en te echt voor geweest. Er valt niet over te schrijven, en zeker niet in fraaie zinnen met dichterlijke symbolen. Dat in zicht zal Herzberg steeds weer naar de zichtbare oppervlakte en de waarneembare buitenkant drijven. Realisme uit noodzaak.'

Hiertegenover staat dat de zeer nadrukkelijke afwijzing van een symbolische lezing van 'Zeesterren' verraadt dat Herzberg zelf al begrepen heeft hoe gemakkelijk het gedicht symbolisch geduid kan worden. Haar heftige ontkenning helpt zelfs niet om Middags symboliserende lectuur af te wijzen - een constatering die de onmogelijkheid van een puur realistische lezing van 'Zeesterren' bewijst, zeker als men de intertekstualiteit van biografie en oeuvre als argument aanvaardt. Wat weer leidt tot de vraag of een lezer wel in staat is realistische poëzie als zodanig te reci-

piëren. Ingesleten metaforische duidingsdrang verhindert dat vrijwel.

Het door Middag veronderstelde ‘realisme uit noodzaak’ is van een heel ander niveau dan het realisme dat Zwagerman in *de Volkskrant* bepleitte uit literair-polemische hoek. In zijn pleidooi maakte hij een uitzondering voor Lucebert. Hij was kennelijk vergeten wat Lucebert in 1965 zei over het realisme van de jaren zestig: ‘Ik hou niet van een werkwijze die zich alleen maar beperkt tot registratie. Je moet wanneer je werkt een chirurgische ingreep uitvoeren op het lichaam van de werkelijkheid. Je moet een dwarsdoorsnede door de werkelijkheid maken - tot het moment waarop die werkelijkheid gereduceerd wordt tot een minimum. Je hebt dan het essentiële afgescheiden van het bijkomstige. Om dat essentiële, dat minimum, gaat het.’

Dit is een uitspraak die uit onverdachte hoek aanknoopt bij de klassieke opvatting, die is ingezet door Aristoteles, is voortgezet bij Da Costa, en, wat mij betreft, herkenbaar is in Kouwenaars afwijzing van de ‘tarra van het ogenblik’, in Favereys afkeer van ‘verhaaltjes vertellen’ en in Bart Chabots echo: ‘Poëzie is de kunst van de essentie en tegelijkertijd moet het kristalhelder zijn. In een gedicht probeer je een stukje tijd te stollen, een stukje tijd te bevriezen. Je probeert op de wereld in z'n essentie greep te krijgen. En in feite probeer je in een gedicht alle tijdelijkheid weg te schrappen.’[7.] Rutger Kopland is deze opvatting ook toegedaan: ‘Poëzie beschrijft geen toevallige, éénmalige gebeurtenissen, maar verschaft gezichtspunten van waaruit gebeurtenissen worden bekeken.’[8.]

Aristoteles leeft. Het genre van de poëzie leent zich naar de mening niet van álle, maar toch van veel dichters, van Da Costa tot Chabot, niet voor simpele registratie van louter werkelijkheid. En als dat wel lijkt te gebeuren bij Herzberg, die in een interview beweerde dat ze oppervlakkigheid écht interessant vindt, zie ik dat in het slechtste geval als koketterie en in het beste geval als een zinspeling op de uitspraak van Hugo von Hofmannsthal ‘Die Tiefe muss man verstecken. Wo? An der Oberfläche’; C. Buddingh' gebruikte dit als motto in *Deze kant boven* (1965). Het gaat dan (eventueel in de lijn van *Barbarber* of van het postmodernisme) om ‘de complexiteit van de oppervlakte’, waarvan Robert Anker spreekt in *Tirade* (1991). De roep om realisme is ook daarom niet besteed aan de poëzie, nu gebleken is dat vrijwel niets een symboliserende lectuur van ontleningen

aan de werkelijkheid verhindert. De roep is een overschatting van het poëtisch genre.

Van onderschatting van het genre spreekt het verwijt dat dichters die streven naar een gedicht als een ding zich niets van de werkelijkheid aantrekken of geen beweringen doen over mens en wereld. Gerrit Kouwenaar beleeft *als dichter* de tijd zeer letterlijk in taal. Al in 1949 spreekt hij van ‘letter-sekonde’ - in een gedicht waarin het sociale en persoonlijke element niet ontbreekt; de eerste strofe van ‘een grapje dat mag’ luidt:

> Men mag zijn ogen niet sluiten
> voor wat elke letter-sekonde
> geleden wordt tussen cement en vodden.
> En ook: voor wat tussen de ribben
> en ruggegraatwering
> voorviel,
> voorvalt,
> voorvallen blijft -

Een betoog over de relevantie van het bewustzijn van de kunst kan ook beginnen met Walter Pater, van wie de slogan ‘art for art's sake’ afkomstig is. Hij vond in de wereld der dingen rust omdat die wereld, in tegenstelling tot ons leven, aan geen jachtigheid of verandering blootstaat, wat ook voor de stilte en (nagestreefde) tijdeloosheid van gedichten geldt. We zijn bij het hart der poëzie, als gedichten blijk geven van bewondering voor ‘the only permanent world, the world of things’, schrijft George Moore in zijn inleiding op *Pure poetry*, een bloemlezing die hij in 1924 samenstelde met poëzie waarin de objectgerichte visie bijna losstaat van de persoonlijkheid van de dichter. Moore lijkt te preluderen op Nijhoff of Wallace Stevens als hij het tijd vindt worden dat iemand zich gaat afvragen ‘if there is not more poetry in things than in ideas.’ Verrassend genoeg blijkt uit zijn selectie dat objectieve poëzie in uiteenlopende tijden is geschreven, van Shakespeare tot Edgar Allan Poe en dat T.S. Eliot ontbreekt. Zou hij louter een nieuwe standaard zien in de esthetische functie van belangeloze, pure poëzie en voorbijzien aan de emotionele, cognitieve en zelfs more-

le functies ervan? Het is niet te geloven, ook al richt *Pure poetry* zich in eerste instantie tegen sentiment, subjectiviteit en tegen de filistijnse moraal, wat altijd weer aanleiding is voor veel misverstand.

De *shift* van het woord als middle naar het woord als ding, van subjectieve expressie naar objectiviteit, is verbonden met de modernistische opvatting, onder meer door Nijhoff vertolkt: 'dat het ding dieper is dan de voorstelling en het woord dan zijn betekenis'.[9.] De opvatting heeft te maken met de wil het woord een zelfstandigheid in het gedicht te geven die het als drager van een boodschap of in zijn communicatieve functie verloren heeft. Door Wallace Stevens aldus verwoord: 'Not ideas about the thing but the thing itself.' Deze taalkritische functie van poëzie formuleerde Roman Jakobson in de jaren twintig: 'Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion.'[10.] Als Nijhoff of Kouwenaar dus spreken van een gedicht als ding of van een dingetje van taal, zijn ze overtuigd van deze autonomie en denken ze niet, zoals even door H.U. Jessurun d'Oliveira in *Merlyn* geopperd werd,[11.] dat er met een gedicht een ruit valt in te smijten. Eerder zijn we in de buurt van Mallarmés eerder aangehaalde versregel, 'donner un sens plus pur aux mots de la tribu', uit zijn 'Le tombeau d'Edgar Poe' en in de omgeving van 'de werkelijke waarde' van het woord die J.C. Bloem in de beschouwing 'Over poëzie' uit 1938 afzet tegen de 'geijkte beteekenis' der woorden in het dagelijks leven. En in de buurt van Van Ostaijen, die het woord 'vis' machtiger vindt dan welk gedicht ook 'rond het fenomeen "vis"'.[12.]

Iets geheel anders is de traditie waarbinnen dichters in het onuitwisbare spoor van Orpheus stem geven aan de stille wereld der duurzame dingen, die ook tot (het mysterie van) onze werkelijkheid behoort. In dit verband moet de naam van Rainer Maria Rilke vallen. Zijn *Neue Gedichte* (1907) breken met zijn voorgaande subjectieve gevoelslyriek en zijn als 'dinggedichten' de geschiedenis ingegaan. Ze waren het resultaat van zijn diepgaande interesse - naar eigen zeggen op aanraden van Rodin - in de wereld der objecten.[13.] Het is vooral C.O. Jellema die sinds 1981 Rilkes programma uitvoert, dat erin bestaat de zichtbare wereld, dat wil zeggen de wereld der vereenzaamde dingen, te veranderen in een onzichtbare, in die van de samenhang der dingen in het gedicht.

In *De schaar van het vergeten* (1981) weet Jellema op twee manieren de weemoed om voorbije dingen te bedwingen. In de eerste plaats probeert hij ‘in het bezit der dingen’ te komen, zoals hij dat vroeger als kind was. Zodoende weet hij de ervaren afstand tot de wereld en tot de dingen te overbruggen. In de tweede plaats ervaart hij de macht der verbeelding: ‘elders wezen zonder weg te zijn’. Ook in de verbeelding kunnen gevoelens van vervreemding tegengegaan worden. De scherpgeslepen herinnering en de zorgvuldige verbeelding troosten Jellema's verdriet om verval en vergankelijkheid. Vereenzelviging met mensen en situaties is de opperste graad van die diepe doordringing der dingen waarnaar Jellema street - naast de herkenning van zichzelf in natuur en kunst. Het esthetisch evenwicht van verleden en heden, van dood en leven wordt, naarmate de bundel vordert, weerspiegeld in sonnetten over het evenwicht van kunst en natuur. De slotregel van de bundel luidt: ‘Contrast wordt conterfeitsel. Wat kunst doet.’

In de volgende bundel *De toren van Snelson* (1983) handelen vooral de eerste twee afdelingen over de vraag welke uitwerking kunst kan hebben. In ‘Reflecties op Ruysdael’ gaan de zeven sonnetten over de mogelijkheid tot identificatie met diens schilderijen. Uit het ‘bedreven dubbelspel’ van schilderij en gedicht, van verbeelding en identificatie komt de dichter min of meer gelouterd te voorschijn als iemand die in de open werkelijkheid van alledag leven kan dankzij het kunstwerk. Dat kunstwerk moet dan wel mogelijkheden bieden voor de verbeelding, want geslotenheid onthult in de visie van Jellema niets. Dat blijkt uit het herhaaldelijk openslaan van fotoalbums en uit de titelafdeling. Het fragiele bouwwerk op De Hoge Veluwe, waarnaar de titel verwijst, is een constructie van gaten: kunst moet onbegrip openhouden en moet zijn als ‘als een harp voor wind, voor suizen van zachtere koelte’. Met deze allusie op de verschijning van God aan Elia op de berg Horeb (1 Koningen 19:12) krijgt kunst goddelijke allure toegeschreven. Van de voorlopigheid der dingen moeten we ons echter bewust blijven: ‘Zo leven wij, en nemen steeds afscheid.’ Dat afscheid kan alleen aanvaard worden als wij in de verbeelding van de poëzie de dingen gezien hebben als een deel van onszelf. Deze gedachte is gelanceerd door Rilke, die eens in een brief schreef dat het onze opgave is ‘ons van deze voorlopige, vergankelijke aarde zo diep, zo smartelijk en zo hartstochtelijk

te doordringen, dat haar wezen in ons “onzichtbaar” weer verrijst’.[14.]

De titel van Jellema's zevende bundel *In de koude voorjaarsnacht* (1986), is ontleend aan ‘De nachtegalen’, een gedicht dat J.C. Bloem rekende tot ‘de niet zeer talrijke verzen waar ik zelf plezier in heb’.[15.] Het gedicht luidt:

> Ik heb van 't leven vrijwel niets verwacht,
> 't Geluk is nu eenmaal niet te achterhalen.
> Wat geeft het? - In de koude voorjaarsnacht
> Zingen de onsterfelijke nachtegalen.

Van de vijf afdelingen die de bundel telt, draagt de eerste ook nog een motto dat aan Bloem ontleend is: ‘Voor 't leven veilig is niet één die leeft.’ In de eerste afdeling realiseert de dichter zich dat de grenzen tussen dromen en zijn, die in de kindertijd niet bestaan, nadrukkelijk aanwezig zijn. Hij wil de werkelijkheid onder ogen zien en streven naar een ‘zien als zijn’. Hij erkent dat denken verbleekt en dat wat hij voelde, gaat leven. Juist dat leven der gevoelens ligt ‘buiten denkbereik’, zoals de eerste afdeling heet. Jellema probeert vervolgens nu precies ‘voorbij het denken’ beelden en symbolen te vinden die het denken tot herdenken maken en die zelfs tot dankbaarheid jegens de wereld stemmen. Hij vertrouwt daarbij op de taal die leegte een naam kan geven: ‘benoeming schijnt een overlevingskans:/verdwijnen in een woord. Voor eigen ogen.’ De toevoeging ‘Voor eigen ogen’ impliceert subjectiviteit, een persoonlijke kijk die op het niveau van de taal waarschijnlijk is, zelfs ‘waar’ kan zijn, maar betekent ook dat Jellema zich niet klakkeloos overlevert aan een metafysica van ijle taal.

Behalve de taal is er ook ‘de beeldspraak der aarde, ons tot oogst voor de ogen’, die de mogelijkheid biedt in evenwicht te raken met de wereld, met de dingen. De levensaanvaarding die er het gevolg van is, is niet een realisme dat zonder hoop is - dat bleek al uit de titel van de bundel, als men daarin het voorjaar accentueert. Een van de oden die de bundel rijk is, bezint zich op leven en dood en besluit met een visie op leven en kunst die karakteristiek is voor Jellema.

Adem woont, en droom om dit kerkhof is het
licht van boven, huiswaarts gedacht dit lichaam,
opgetild, ten hemel gevaren - opstand
blijft het bestaande,

dankbaar toch. Zijns ondanks gerijpt te sterven
lichter dan de klei ons voorspelt. Op velden
neemt het golvend vorm aan, belijning zonder
omtrek van wezen.

Zonlicht glanst in dakschild, glazuur van zerken,
beukenhaag - in al die doorschijningen veilig
zijn ook wij. Ons ondanks. De kunst is: dit als
beeld te bewonen.

In dit fragment kan het woord ‘doorschijning’ zowel verwijzen naar het platonisme als naar J.C. Bloem, die eens een bloemlezing uit eigen werk samenstelde onder de titel *Doorschenen wolkenranden*. Het is duidelijk dat Jellema de werkelijkheid zonder meer (gevoelens van ontheemding, zonder dak bij dood en ontij) niet aanvaarden wil. De werkelijkheid wordt dankzij het denken en de kracht der verbeelding doorschenen van een hoger realiteit. Maar hij blijft ook de aarde trouw. Zonder de werkelijkheid geen bovenwereld. Uiteindelijk gaat het hem niet om de kunst alleen, maar om een levenskunst die in beeldend denken geborgenheid vindt. In de wijze van formuleren, die niet gemakkelijke verstrooiing biedt, laat Jellema blijken dat die levensvormgeving niet een sinecure is.

Als het volgens Rilke in de poëzie gaat om de onzichtbare samenhang der dingen, dan onttrekt die eenheid zich in feite aan onze waarneming. Ze bestaat, aldus Rilke, ‘alleen als gedacht’. De beelden voeden ons voorstellingsvermogen. Ook Jellema schrijft letterlijk: ‘Alles is gedachte.’ Wat verloren ging is toegevoegd aan de beelden, de vormen waarin hij denkt en herdenkt. ‘Gaat het mij niet steeds om herdenking,’ vraagt hij zich af. Maar dit is geen blíndelings vertrouwen op de kunst als het gaat om lijfelijke ervaring van pijn. ‘Lichaam./Lichaam. Harde pijn van ontbinding. Troost dan/nog het verbeelde?’

Via de herdenking is de nagejaagde eenheid met de wereld en de ander te verwezenlijken. Herinnering en herdenking zijn ook dank en lofprijzing bij Jellema. ‘Denken als dank is de gevoelde samenhang zelf, is geest,’ schreef Rilke. In de aanschouwelijke poëzie van Jellema waait die geest.

Jellema legt geen intellectualistisch systeem aan de wereld op, omdat zijn denken een gevoelsmatig en beeldend denken is. Het verleent aan het mysterie van de dingen, van de natuur en de werkelijkheid een gezicht dat uitnodigt tot reflectie op het eigen bestaan, tot spiegeling en bespiegeling. Het bewustzijn dat deze reflectie in het gedicht een talige vorm aanneemt die bestand lijkt tegen veranderlijkheid, maakt poëzie tot een begerenswaardige verblijfplaats, veiliger dan het leven zelf. ‘De vormkracht draagt en een gedicht kan zijn’ is de slotregel van ‘Allein: Du mit den Worten (Gottfried Benn)’.

Wat willen de dingen zeggen. Wat wil de wereld der dingen zeggen? Deze vragen stellen dichters zich die in de traditie van Baudelaire en Mallarmé staan. Ook J.H. Leopold wist zich schatplichtig aan hen. Hij gaf in 1897 een poging tot antwoord in zijn ‘Staren door het raam’.

> Er is een leven in wat bewegen,
> de takken beven een beetje tegen
> elkaar. Een even beginnen schudt
> elke boom: een bezinnen dit,
>
> een schemeren gevend van eerste denken,
> met loome vingers gaan zij wenken
> wenken, wenken, brengen uit
> een vreezend meenen nauw geuit.
>
> En lichte dingen, herinneringen
> lispelen zij, vertrouwelingen,
> zouden wel willen, willen - dan dood
> staan zij in de lucht, de boomen bloot.

De lucht, die leeg is en zonder ziel,
waar uitgetuimeld de wind uitviel.

Het gedicht ligt in de lijn van Baudelaire, die het Boek der Natuur als een woud van symbolen zag dat wij moeten ontcijferen en tot een tekst moeten maken. Ook Mallarmé zag de wereld als tekst. Maar toen hij zich afvroeg: 'Wat betekent het?' ('Qu'est-ce que cela veut dire?'), meende hij 'óók en in de eerste plaats dat de wereld *spreken* wil'.[16.]

Orpheus bracht de stenen tot dit spreken, naar men weet. Bij Nescio zegt De Oester in het verhaal 'Kortenhoef': ''t Is aldoor of die dingen je wat te zeggen hebben.' En Bavink gaat in'Titaantjes' kapot aan die 'Godverdomde dingen', die voortdurend uitdagen tot telkens mislukkende uitbeelding. In Leopolds gedicht komen de takken van de bomen tot 'nauw uiten', tot 'lispelen' zolang de wind ze 'ziel' geeft. De wereld ('leeg en zonder ziel') heeft bij Mallarmé noch bij Leopold zin in zichzelf, maar verlangt naar zin en betekenis ('zouden wel willen, willen') en naar stem. Die kunnen de mens en vooral de dichter haar verstrekken, zolang de wind blaast, de geest inspireert.

Ook de poëzie van Chr.J. van Geel (en van zijn *Revisor*-adepten T. van Deel, de vroege Willem Jan Otten en de vroege Robert Anker) staat in deze traditie. Ik geef als voorbeeld zijn 'St. Jacobskruiskruid' uit *Vluchtige verhuizing* (1976):

Als snoerde het de buikriem dicht,
een als een steen gezette bloem
waar geel gewiegde rupsen komen.

Als kind al zag ik stengels die
geen bloemen duldden, was ik in
de stralen die vanuit het hart

ontbreken in het ruige kruid,
in het benauwde van beklemde
bloei verdiept.

Op het eerste niveau is het gedicht een nauwgezet taalbeeld van een kruid dat voorkomt aan de kant van de weg, in velden, op afvalplaatsen, en zelden te zien is in siertuinen. De derde regel bevat geen louter pittoresk detail, maar kennis der natuur. De zebrarupsen van de jakobsvlinder, die op zandgrond voorkomt, zijn geel met zwart geringd en leven op het jakobskruiskruid. Het hele gedicht beantwoordt aan informatie op grond van eigen aanschouwing of, bij het ontbreken van genoemde kennis, aan informatie uit een flora. Door het personifiërend taalgebruik gaat het gedicht ook over een eenzelvig iemand die aan weinig genoeg heeft, die soberte op prijs stelt en aan wie oppervlakkig gezien weinig te beleven valt. Deze onaanzienlijkheid van kruid en mens is echter als edelsteen (‘als steen gezet’) zo kostbaar; de hardheid van het oppervlak, van de verschijningsvorm is bedrieglijk. Uit het centrum der emoties, het hart, komt warmte (‘stralen’), maar die blijft verborgen onder het oppervlak.

Het gedicht gaat niet alleen over een ruig kruid, niet alleen over een mens die zijn gevoelens niet direct blootgeeft, maar ook over het gedicht zelf als ‘beklemde bloei’, als formele oplossing van de lyrische ontroering, waarover Paul van Ostaijen in 1925 schreef: ‘Alleen doordat de dichter zich bezighoudt een goed gedicht te schrijven, doordat hij streeft naar een zo zuiver mogelike formele oplossing van het probleem, dat door de lyriese ontroering werd gesteld, alleen daardoor bekomen zijn objekten zulke valeurs dat zij ontsluierend werken als de dingen der natuur.’[17.] De poëzie van Van Geel is geen onstuimige vloed van gevoelens, maar vaak een taalkristal, waarin aan de emotie is ontsnapt.

Er is bij hem sprake van ‘emotion recollected in tranquillity’ (Wordsworth). Daarnaast is hij in staat gevolg te geven aan ‘wat het bloeivermogen van woord en syntaxis vermag’, zoals Nijhoff de creatieve vorm omschreef, die leidt tot ‘raadsels van kristal’ (Valéry) of ‘helder, doorschenen oppervlakte’ (Nijhoff). Daarvan is ‘Dal’ van Van Geel, ook uit *Vluchtige verhuizing*, een voorbeeld:

> Wij zijn in stilte steen, geen trap
> voert naar de grond, geen weg wiegt ons
> op weg, er is alleen maar zon
> en wolken die als scherven zijn.

Dit is de grond die ons beweegt,
schreden uit ons bedoelen buigt.
Dit is het dal. De steilten zijn
bedekt door schaduw van wat daagt.

Tegen de achtergrond van de aangestipte gelaagdheid van Van Geels poëzie wordt het gedicht al begrijpelijker. Op het eerste plan, de natuur, bevinden we ons in een bergachtig landschap waar we onze weg zelf moeten zoeken. Er zijn geen richtingaanwijzers, alleen maar levensbronnen (zon en wolken) die een doods landschap (steen en scherven) van enige tekening voorzien. In de tweede strofe blijkt dit landschap de motor van onze handel en wandel, die ons in gang zet en doet verdergaan op grond van een vaag besef van wat de tekening ons over het inslaan van een richting te zeggen heeft. De formulering van het gedicht leidt vrijwel onmiddellijk naar het tweede plan. Dit landschap, dit dal is beeld van ons leven op aarde waar wijzelf zonder hulp van buitenaf gedwongen worden een levensweg uit te stippelen. In deze wereld, waarin het leven zich gebroken (scherven) aan ons voordoet, zien wij de beweegreden (grond) tot activiteit en emotie, zien we redenen om voort te gaan op de weg naar een dieper inzicht in de werkelijkheid. In de regels 7 en 8 valt intussen ook te lezen dat in dit dal der schaduwe des doods een glimp van kennis omtrent de wezenlijke wereld gegeven is; kennis werpt haar schaduw vooruit. Op deze manier gelezen onthult het gedicht op het tweede plan een platoons idee over de wereld.

Op het derde niveau kan dit zingevingsproces slaan op het proces van poëzie-interpretatie. Een vaag besef van de richting van het gedicht vormt bij de lezer immers de eerste aanzet tot dieper inzicht. Dan kan ‘Dit is het dal’ slaan op het gedicht zelf, en kan ‘Wij zijn in stilte steen’ gelezen worden als een aanmoediging niet te zwijgen over mogelijke zingevingen aan het leven dan wel het gedicht. Het spreken erover doet ons uitstijgen boven een amorf bestaan. Daarbij helpt de natuur een handje. De beginwoorden van het gedicht zouden ook kunnen gelden voor de dichter, die in het mysterieuze bestaan de bestaansgrond ziet van zijn poëzie. Dit is vormgeving in dienst van bewustwording.

Er valt uiteraard wel een ander standpunt te formuleren, getuige het volgende gedicht uit *Losse gedichten* (1990) van Arjen Duinker.

Aan de ene kant staat het ding.
Aan de andere kant staat het mysterie.
Meer van het ding en het mysterie weet ik niet.

Hoe in naam van wat dan ook,
Hoe kan ik er meer van weten?
En dit weten is een klein weten, voeg ik eraan toe,
Een klein idee hoogstens, klein
In zijn gevolgen
Voor de tijd.

Als aan de ene kant staat het ding
En aan de andere kant het mysterie,
Is de wereld duidelijk.

De straat is de straat waarin ik vrienden tegenkom,
De bomen bloeien zoals zij moeten bloeien, met bloesems,
De wind waait wanneer zij wil,
En het gebrek aan meer weten
Dan dat aan de ene kant staat het ding
En aan de andere kant het mysterie
Is voor mij een onuitputtelijke bron van vreugde.

Het bestaan hoeft niet als een mysterie ervaren te worden om toch uit te nodigen tot reflectie. *Nieuwe gedichten* (1981) van H.C. ten Berge kenmerkt zich in vergelijking tot zijn vorige bundels door een eenvoudiger taalgebruik en een herkenbaarder werkelijkheid. Die werkelijkheid wordt in de eerste en laatste plaats bepaald door solidariteit met de Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach, die destijds ‘negen jaar in de nor’ moest opknappen wegens staatsgevaarlijke activiteiten. Gedichten die aan hem gewijd zijn, openen en besluiten de bundel. Het belang ervan valt af te meten aan de ernst waarmee Ten Berge zich een laatste vraag stelt. ‘Er is een vraag die je niet opwerpt/en tenslotte toch maar stelt - hoe wij ons vermogen tot omvormen/rangschikken, vormgeven/kunnen behouden en beheren/tegen de omnipotente aanwezigheid van het ploertendom in’.

Men zou hem tekortdoen als men in het fragment alleen maar een literaire zorg zou lezen, want het werkwoord ‘omvormen’ kan ook in maatschappijkritische zin worden begrepen.

Een andere rangschikking van woorden kan leiden tot een andere maatschappijvisie, zoals ook een combinatie van teksten uit verschillende tijden en culturen een impliciete visie geeft op de gevangenschap van Breytenbach. In het openingsgedicht van de bundel, ‘De Hartlaubmeeuw’, combineert Ten Berge met onverholen sarcasme een journaal van James Cook uit 1775, die Robbeneiland bezocht, waar ‘veele moordenaars en andere misdadigers gevangen worden gehouden, onder welke evenwel ook sommige ongelukkigen zijn’, met een verslag van de bioloog Nico Tinbergen, die op Robbeneiland zijn belangstelling liet uitgaan naar het ‘dreiggedrag’ waarmee meeuwen hun grondgebied verdedigen. ‘De tien dagen op Robbeneiland vlogen om - en er was dan ook geen tijd voor meer/dan deze vluchtige verkenning//Toch/voegt Nico T. er nog aan toe/toch/konden we niet ontevreden zijn.’

Ten Berges afschuw geldt ook Nederlandse poëzie, die zich met beuzelarijen bezighoudt zoals blijkt uit de typering ‘biedermeier’ in de afdeling ‘Intra muros’. Kritisch gestemd jegens de(ze) realiteit (‘Zelfs de vrede wil zij met geweld’) doet hij in de afdeling ‘Transmontane’ verslag van een bergbeklimming die een zoektocht is naar bevrijding. Die bevrijding, gezocht langs ‘de weg naar het wit’, schuilt in de fictieve beleving van tijdeloosheid, van een eeuwig heden.

De poëzieopvatting van Ten Berge, die de verduurzaming van het tijdelijke nastreeft (‘wat strijd om het bestaan was/werd de kunst van overleven’) is binnen de modernistische code welhaast een cliché, evenals wat het gedicht wil doen: ‘de chaos vergroten’, waarin ook het vocabulaire van een fotograaf doorklinkt. De frequentie van woordspelingen is in deze *Nieuwe gedichten* vrij hoog en vindt een toppunt in de tweede afdeling, die een hommage aan Hadewijch is. ‘Je hebt me in de trein/opnieuw getroffen’ is zo'n regel die voor meer dan één uitleg vatbaar is. Hier is de ontmoeting met Hadewijch bedoeld in de zin van lectuur van haar gedichten en brieven. En die lectuur levert een interpretatie van de middeleeuwse mystica op naar het beeld en de gelijkenis van Ten Berge.

jij overheilig wijf
je bent in alles
wat ik schrijf aanwezig

steeds het galgenaas van godgeleerden
kreeg je soms gestalte,
nooit een lijf

veel besproken en toch
onbeschreven ben je
slechts als tekstlichaam intact gebleven

Het fragment is typerend. In het gebruik van woorden als ‘wijf’ en ‘galgenaas’ is Ten Berge altijd sterk geweest. Het Bargoens van deze bundel kent nog woorden als ‘killer’, ‘bikker’ en ‘verlinken’. Het verstopte rijm en het wat schoolse metrum dragen bij tot markante formuleringen. Formuleringen die ten slotte weer neerkomen op de overtuiging dat goede kunst het menselijk bedrijf overtreft, juist omdat de lichamelijkheid ervan van andere aard is, van taal dus.

In de jaren tachtig maakte ook Jacques Hamelink een onverwachte buiteling met de bundels *Responsoria* (1980) en *Gemengde tijd* (1984). De selectie *Niemandsgedichten* uit 1976 gaf een overzicht van de periode 1964-1975, waarin Hamelink een oerwereld oproept die bestaat uit aarde, water, vuur, uit stilte en koude. De mens is er ‘ijl’ en ‘lachend’, en ervaart in duizelingen ogenblikken als eeuwig. In deze elementaire kijk- en leefwereld is het ook de dichter genoeg te kijken naar een erwt of te luisteren naar lachend gras. Voor de mens is de natuur de optimale bestemming. De aandacht dient uit te gaan naar het wezen van de bloemkern, naar de werkkleding der wormen, naar het onderricht van de bladhoornkever. De mens moet, ‘door het oog van de sneeuw’ wedergeboren, steen met menselijke waardigheid bekleden. Het ideaal is ‘met een beetje wiegen/en glimlachen losjes/heersen’.

Een dergelijk gedrag vermijdt naargeestig streven naar zingeving van de werkelijkheid, dat al het argeloos zijnde met functie bekleedt en ‘het veelzijdig zweven’ voorziet van een vaste betekenis. In wezen is *Niemands-*

gedichten een uiteenzetting over de plaats van de mens in de wereld, in de tijd en een uiteenzetting over de taal die de mens ter beschikking staat om zich staande te houden, als hij tenminste een 'spraakgestalte' aanneemt die aansluit bij het raadsel van de wereld. Aan het slot van de bundel spreekt Hamelink erover dat poëzie het oneindige nastreeft in de verduurzaming van een duizeling. Hij ziet het gedicht als een vorm van gebed, als een spreken met iemand die geen antwoord geeft, maar wel uitdaagt tot bespiegeling over de werkelijkheid. Als een 'niemandsgedicht' wil het gedicht voor de toekomst werken.

Na *Niemandsgedichten* heeft Hamelink in 1977, 1979, 1980 en 1982 dichtbundels doen verschijnen, die kennelijk telkens een thematisch deel van deze opvattingen hebben willen geven, want de bundel *Gemengde tijd* uit 1984 bevat gedichten uit bijna dezelfde periode (1978-1983) die in toonzetting, visie en beeldspraak afwijken van de poëzie in de afzonderlijk verschenen bundels. Die afwijking begon al enigszins in de bundel *Responsoria* (1980), die overpeinzingen en overwegingen bevat naar aanleiding van het overlijden van Hamelinks moeder. *Gemengde tijd* is een bundeling van gemengde berichten en van gemengde gevoelens, die laat zien hoe een oorspronkelijk elementair beeldend dichter ook een realistisch dichter kan zijn, die de literaire en metafysische pretentie van de literaire vormgeving ter discussie stelt zonder haar geheel te verwerpen. De bundel is een waagstuk, omdat de gedichten erin niet louter een idealistisch beeld van een verloren en te herinneren wereld vormen, maar ook uitermate direct handelen over Hamelinks visie op de werkelijkheid.

De poëzie krijgt in deze bundel weer haar oude functie van ethische mededeling en filosofische bespiegeling. De dichter is in gesprek met de wereld, de natuur, de geschiedenis, de godsdienst, de traditie en met zichzelf als dichter. Met al deze gewichtige zaken is Hamelink in ernstige tweestrijd gewikkeld. Ten aanzien van de natuur ziet hij enerzijds af van betekenisgeving en symboliek.

> De natuur is niet wat mens denkt. De rotsen,
> niet naar zijn beeld gemaakt, zijn onbezield.
> Het zeewater is koud maar niet van geestdrift of woede.
> Het plantje dat de steen nog leven afperst
> betekent alleen zichzelf.

Anderzijds vormt de aanblik van de zee of van bomen en planten een wijze van bestaan die hem ideaal voorkomt. Eenzelfde tweeslachtige houding neemt hij aan jegens het Onbekende. En als dichter wil hij het liefst zijn kunstfluitersgedoe staken en zijn kunstmatigheid afleggen. Dat heeft het redeneren tot gevolg, waaruit het beeldende element verdwenen is. Het voortdurend tweegesprek is moeiteloos herkenbaar als een realistisch onderzoek van allerlei soorten overlevering. Dat onderzoek resulteerde imponerend in een geschiedenis van de zeevaart in *Zeegezang inclusief Gesternten van Frederik de Zeeman* (1997).

Jacques Hamelink en H.C. ten Berge hebben in hun vroegste werk enige invloed ondergaan van Lucebert, maar ze zijn algauw hun eigen weg gegaan. Lucebert is in deze jaren dezelfde gebleven, maar tegelijk toegankelijker geworden blijkens zijn *Oogsten in de Dwaaltuin* (1981). Dat komt wel in de eerste plaats door de vele gedichten die zijn gewijd aan kunstenaars wier politieke en artistieke opvattingen ook die van Lucebert zijn. In alle portretten spreekt de hoop dat de kunst in staat is de oude wereld van goud en bloed te vernietigen en een nieuw begin mogelijk te maken. Ook de uitbeelding van monsterlijk gedrag als waarschuwing kan een bijdrage daartoe leveren.

En alweer, als bij Hamelink of Ten Berge of wie ook, blijkt de waarde van de kunst het vastleggen te zijn, het belichten van wat wij maar al te graag vergeten of verdonkeremanen. Maar de tragiek van de poëzie is daarmee tegelijk gegeven. Naar welke openheid, veelkantigheid of heilstaat ze ook verwijst, zij is niet in staat iets te veranderen aan de macht van de werkelijkheid. ‘Poetry makes nothing happen,’ zei W.H. Auden. Ook bij Lucebert, die allerminst zachtzinnig is in zijn maatschappijkritiek, schiet ten overstaan van de werkelijkheid waarin wij leven, helaas alle kunst tekort, getuige zijn gedicht dat gewijd is aan Breyten Breytenbach.

> Van ver blies het zwijn zonder gezicht
> en vandaag kwam naar hier het bericht
> dat je na twee jaar potdicht cachot
> een dun matras kreeg en een beetje maan

Dit gedicht schaamt zich gedicht te zijn
woede wil andere wapens dan woorden
ja het schaamt zich gedicht te zijn en geen schot
waarmee het - dichter - jouw beul kan vermoorden

Maar dat kunst in haar evocatieve of registrerende gedaante helemaal niks voorstelt, is een te vergaande conclusie. Luceberts bundel opent met een gedicht over de filmkunst van Johan van der Keuken. Daarvan is het effect niet de bevrijding uit slavernij. Het belang ervan ligt in de ethische implicaties van het documentair karakter (het is niet onopgemerkt gebleven).

Ook al hebben alle getuigen
zich achter afwezigheid verschanst
dit zijn de documenten vol licht
licht van bewijs voor het vele kelen
knevelen en kwellen gedaan
in de duisternis van deze verlichte
en oh zo potente tijd

Eindnoten:

1. In: Hans Dütting (red.), *Archief der Vijftigers, 1*, Baarn 1983, p. 39. In dit interview met J. Bernlef en K. Schippers (oorspronkelijk gepubliceerd in *De Gids* en opgenomen in hun *Wat zij bedoelen* (1965) gaat Campert ook in op ‘alles kan materiaal voor de dichter’ zijn.
2. Joost Zwagerman, ‘Opgepoetste overbodigheid. Over Marc Reugebrink’. In: idem, *Collega's van God*, Amsterdam 1993, p. 194-199; citaat p. 195.
3. Cyrille Offermans, ‘Ontkoppeling, vertraging. Een gelaagde lezing’. In: *Raster* 15/1980, p. 7-26; citaat p. 25. Het gaat om ‘Geen vuil aan de lucht’ in Alain Teisters *Zenuwen, dame?* (1977).
   Misschien is Teisters gedicht het beste gedicht over Vietnam, maar het is niet het enige. Hanny Michaelis schreef simpel en herkenbaar: ‘Voor het slapen gaan/een bloeddorstige mug/met de spuitbus vastberaden/achtervolgen. Liever niet/kijken naar het machteloze/gespartel, de langzaam verstijvende/pootjes, het gekromde lijf. Daarna/wakker liggen van ontzetting/over de honderden mensen/die op dit ogenblik kreperen/aan de wonden die ze elkaar/opzettelijk en geestdriftig/hebben toegebracht/in Vietnam uiteraard.’
   Ellen Warmond reageerde in *Geen bloemen geen bezoek* (1968) op Hiroshima, Vietnam, de herbewapening van Duitsland en geeft daarop zelf commentaar: ‘Nu zullen er misschien wel mensen zijn/die zeggen/dat poëzie vandaag de dag/weer gaat over de dingen des/gemenen levens/zoals voor '40://toen er een kind verdronken was ik meen/bij monde van eddy hoornik/in middelharnis//alleen doen wij vandaag/de dag die dingen/meer in het groot.’
   Ook Hans van de Waarsenburg heeft zich in dezen niet onbetuigd gelaten in *Gedichten* (1965) en in *Met innige deelneming* (1968). Net zomin als Maurits Mok in *Avond aan avond* (1970). Bovendien schreef Kouwenaar een driedelig gedicht ‘november 1956’, gewijd aan de Hongaarse opstand.
4. J.C. Bloem, *Gedichten*. Historisch-kritische uitgave, verzorgd door A.L. Sötemann en H.T.M. van Vliet. Twee delen. Amsterdam 1979, deel 2, p. 159.
5. S. Dresden, *Vervolging, vernietiging, literatuur*, Amsterdam 1991, p.75.
6. J. Bastiaans, *Psychosomatische gevolgen van onderdrukking en verzet*, Amsterdam 1957.
7. In een interview met Ronald Tebra in *Vooys* 1 (1985), nr. 1, p. 19.
8. Rutger Kopland, ‘Over poëzie’. In: *Raster* 15/1980, p. 33. Koplands observatie is min of meer gelijk aan de in hoofdstuk 3 geciteerde strofe uit K. Schippers' ‘Naar Dublin’.

9. In: M. Nijhoff, *Verzameld werk*, deel 2, [Den Haag-Amsterdam] 1961, p. 343. In zijn bespreking van *Verzen* van H. Marsman heeft Nijhoff het over ‘het ding van het woord’ (p. 231 en 232).
10. Geciteerd naar *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 2 (1997), p. 233.
11. H.U. Jessurun d'Oliveira, ‘Het gedicht als wereld’. In: *Merlyn* 2 (1964), nr. 3, p. 1-24; citaat p. 4.
12. Respectievelijk J.C. Bloem, *Verzamelde beschouwingen*, 's-Gravenhage 1950, p. 15-22; citaat p. 16, en Paul van Ostaijen, *Verzameld werk*, deel 4, Amsterdam 1977^{2}, p. 369-379; citaat p. 373.
13. Mogelijk is hier ook te denken aan het vermogen tot inleving in de dingen van Francis Ponge in *Le part pris des choses* (1942), vertaald door Piet Meeuse als *Namens de dingen* (1990). Van Bernlefs gedicht ‘Meer in dingen dan in mensen’ wezen de twaalf dichters in boekhandel De Verloren Tijd in meerderheid de strekking af - uit wrevel over de ogenschijnlijk inhumane visie dan wel uit onkunde, zoals gezegd in het derde hoofdstuk. En het is typerend dat Rutger Kopland het juist tot zijn favoriete gedichten rekent. Aan zijn *Dankzij de dingen* (1989) gaan motto's vooraf die ontleend zijn aan het gedicht van Bernlef en aan een ‘dinggedicht’ van T. van Deel. De mottogedichten getuigen van het besef der menselijke vergankelijkheid en nietigheid ten overstaan van de wereld der dingen. De diepe afhankelijkheidsrelatie van ding en mens blijkt al uit de titel ‘Liefdesgedicht’ van K. Schippers. Het gedicht luidt: ‘Jij hebt de dingen niet nodig/om te kunnen zien//De dingen hebben jou nodig/om gezien te kunnen worden’.
14. Rainer Maria Rilke, *De Elegieën van Duino*, een Duits-Nederlandse uitgave van de *Duineser Elegien*, vertaald, ingeleid en van aantekeningen voorzien door W.J.M. Bronzwaer, Baarn 1978, p. 129.
15. Bloem, *Gedichten*, deel 2, p. 219.
16. S Dresden, *Symbolisme*, Amsterdam 1980, p. 128.
17. Paul van Ostaijen, *Verzameld werk*, deel 4, p. 367.

[6] Ethische verkenningen

Als lector van De Bezige Bij verontschuldigde Lucebert zich eens voor zijn ethische argumentatie bij de afkeuring van een manuscript. Liever hield hij zich bij de esthetica. ‘Maar is de aesthetica niet een op de spits gedreven ethica, of met andere woorden: is het schone niet de overdrijving van de waarachtigheid?’ Met deze vraag besloot Lucebert zijn ongekend filosofische bui.[1.]

Waarachtigheid en schoonheid - het zijn begrippen waarover rationeel weinig te zeggen valt, weten we. Wittgenstein rekende ethiek en esthetiek tot de gebieden waarover men geen zinvolle uitspraken kan doen (wel zinloze, wat weer wat anders is dan onzinnige), dus waarover men volgens hem beter kan zwijgen. Als men deze diagnose echter koppelt aan zijn theorie van taalspelen in zijn filosofische onderzoekingen (bij elke opvatting volgens welke een bepaalde uitspraak waar is, is wel een opvatting te vinden volgens welke die uitspraak onwaar is) dan kan men zeggen dat literatuur bij uitstek het gebied is waar geschreven kan worden over kwesties van ethisch handelen. Omdat daar niet wordt betoogd of geargumenteerd, maar *getoond*.

Rond 1990 is er allerwegen een sterke behoefte dit ook maar eens te zeggen. Gerrit Krol en Patricia de Martelaere varieerden beiden Wittgensteins beroemde uitspraak tot de hunne: ‘Wovon man nicht reden kann, darüber muss man schreiben.’ Charlotte Mutsaers ging hen voor in *Kersebloed*: ‘Waarover hij niet spreken kan, juist dáárover wil hij schrijven.’[2.] En Hans Vlek is van oordeel dat God van dichters gebruikmaakt om de rijke kolder van Wittgenstein aan te tonen.

Over het onuitsprekelijke dat zich wel degelijk, ook volgens Wittgenstein, vertoont, kan geschreven worden: ‘de schrijver is de praatzieke mysticus’, zegt De Martelaere. Aan de tonende kwaliteit hechtte Richard Rorty zijn beschouwingen over literatuur als geïncarneerde ethiek, als een soort

sensibiliteitstraining, als een oefening in identificatie, sympathie en solidariteit met de ander in zijn *Contingency, irony, and solidarity* (1989). Men kan met De Martelaere tegenwerpen dat deze oefeningen en verkenningen geschieden met fictieve personages, waarvan nog allerminst vaststaat dat zij reëel gedrag beïnvloeden,[3.] maar Rorty is naïef genoeg gebleven om er niet aan te twijfelen dat '*De negerhut van oom Tom* vermoedelijk meer voor de afschaffing van de slavernij heeft gedaan dan alle filosofische principes bij elkaar'.[4.]

Niemand zal de mogelijke ethische werking van literatuur willen ontkennen, ook al is die werking moeilijk meetbaar en leesexperimenten met groepen kinderen hebben aangetoond dat het niet mogelijk is de ethische werking van literatuur te sturen.[5.] Hieronymus van Alphen had die gedachte nog wel toen hij in zijn *Kleine gedichten voor kinderen* (1778) als oogmerk had 'eenige nuttige waarheden' in rijm voor te dragen. In één ervan, 'Het vrolijk leeren', adviseert hij hoepel en priktol te laten voor wat ze zijn en in boeken wijsheid en deugden te zoeken. Hoe Carel Vosmaer er al in 1857 over dacht, blijkt uit zijn *Vogels van diverse pluimage*. 'Al die denkbeelden waren zoo geheel anders dan die der werkelijke jongenswereld.'

Op het algemeen en braaf gevoelen dat literatuur een bijdrage levert aan opvoeding en welzijn, berust niettemin wat Albert Verwey in 1925 zei, toen hij aantrad als hoogleraar Nederlandse letterkunde te Leiden. Hij vond analyse van het literaire werk niet zonder waarden, want, zo zei hij, 'het spant de aandacht, het opent de gemoederen voor het leven van anderen, het doorbreekt de beperktheid van de persoon, die meent dat hij in zijn eigen ervaring het leven besloten houdt'.[6.]

Ook voor de goede boekhandel gold (en geldt misschien nog wel) de idee dat er een opvoedende, beschavende taak is weggelegd voor het boek. De gedachte behoorde in ieder geval 'tot het laat-negentiende eeuwse gedachtengoed van emancipatie, zelfontplooiing en volksverheffing, waarin begrippen als arbeidersontwikkeling en leesbevordering hand in hand gingen: de lotsverbetering van het individu - en die was in het vooruit-gangsgeloof de eerste stap in de richting van een betere wereld - was meer gebaat bij lezen dan bij sport, film of ledig vermaak'.[7.]

De eerste Boekenweek in het Nederland van 1932 ging onder het devies 'Wie leest baat zijn geest' van start en werd aldus verantwoord: 'Wat bij

het organiseeren van deze Nederlandsche Boekenweek mede op den voorgrond staat, is de overweging, dat een goed boek in onze dagen van genotzucht en oppervlakkigheid een machtig wapen vormt in den strijd tegen de tendenzen van vervlakking en gelijkmaking. Wij willen vooral den jongeling met de vierkante schouders en de hoeden op één oor, zoowel als den meisjes met de uitgeplukte wenkbrauwen en de roodgeverfde lippen, een deugdelijk stuk lectuur in de hand drukken en hen vermanen: de tijden zijn verbijsterend zwaar en moeilijk. Neem en lees, denk na en kom tot bezinning.' De exegese van het devies is van de hand van C.J. Kelk: 'Als ge dit *hoort* zeggen, dan weet ge nog niet of ge Uw geest met lezen baat of baadt. Want allebei is waar. Wie onzer heeft het niet ondervonden? Als ge gezond zijt en fiksch, hongerig naar kennis, dorstig naar schoonheid, dan neemt ge een boek en ge baat er Uw geest mee [...]. Maar als ge ziek zijt en Uw geest is onklaar en bewolkt, ook dan is een boek Uw toeverlaat, maar dan kunt ge zeggen, dat ge Uw geest een verkwikkend bad hebt gegeven.'[8.]

Op grond van deze gedachte zijn sindsdien talrijke initiatieven genomen die het lezen willen bevorderen en ook het kinderboek een volwaardige plaats hebben gegeven. De inleiding van Kees Fens op de gedichten die Tine van Buul en Bianca Stigter kozen 'voor kinderen van alle leeftijden', is geheel toegesneden op wat de titel van de bloemlezing uitdrukt: *Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is* (1990). Werd Annie M.G. Schmidt bij haar overlijden in mei 1995 niet ons aller leesmoeder genoemd? In oktober 1997 werd het Informatiecentrum Boek en Jeugd in het Letterkundig Museum te Den Haag geïntegreerd als bijzondere aanvulling van het Kinderboekenmuseum, dat sinds november 1994 daar is gehuisvest. En sinds september 1998 bekleedt Helma van Nierop als bijzonder hoogleraar jeugdliteratuur voor vijf jaar de nieuwe Leidse 'Annie M.G. Schmidtleerstoel'.[9.]

Bovendien zijn er voldoende getuigenissen van mensen die natuur, werkelijkheid en zichzelf pas bewust hebben leren zien en begrijpen aan de hand van een dichtregel, een gedicht, een kunstwerk om de bewering te staven dat kunst de horizon verruimt dan wel het welzijn vergroot. In de bijdrage 'Hier is 't leven zelf' in *Dat was nog eens lezen! 2* (1987) vertelt T. van Deel hoe hij in zijn jeugd kennis van de natuur allereerst opdeed uit *Zien is kennen* en schoolboekjes als *Plantengroei en bloei* en *Dierenvreugd en leed*

van Dorsman en Van der Klei. De beschrijvende taal daarvan bracht hem in vervoering. Dichter bij de natuur kon hij zich dan niet voelen en het was hem alsof ‘een breed schilderij’ tot leven kwam. Ook aan *Het keienboek* van P. van der Luyn en aan de natuurbeschrijvingen van A.B. Wigman en Jac. P. Thijsse raakte hij verslaafd. Van Deels ironiserende gedicht ‘A.B. Wigman’ laat de complicaties van ervaring, beschrijving en begrip goed zien.

> Ik begin nu een beetje te begrijpen
> waarom Wigman de blaadjes altijd zo mooi
> beschreef als hij ze uit zag komen. Toen
> ik vanmorgen naar school fietste, langs
> de Postjesweg, en eigenlijk eerder al,
> op de Leidsegracht, waar de bomen prachtig
> lichtgroen in de lucht stonden, dacht ik
> aan zijn stukjes in de *Arnhemsche Courant*,
> over de smijdige slechtvalk en de houtsnip,
> het grofwild en de wodansvogel, zwarte
> specht, maar vooral over het spannende
> leven in knop, elk jaar weer iets nieuws,
> het jonge groen, dat nog onwennig hangt.
> - Vreemd, zo vroeg in de morgen, pas
> vierentwintig, en dan al zo onder de
> indruk van seizoenen, dat ik in de klas
> niet kon nalaten te zeggen: jongens, buiten
> is het weer zover, bekijk de struikjes rond
> de Sloterplas nu goed, je hoeft het nog niet
> op te schrijven.

Dit parlando zou bijna de gewiekste constructie doen vergeten die erin verscholen ligt. Ik wijs op ‘Ik begin nu’ aan het begin, op het voegwoord ‘Toen’, dat door zijn positie naar verleden en heden wijst, op de verborgen rijmen (‘slechtvalk’-‘specht’) en de assonanties (‘groen’, ‘vroeg’, ‘seizoenen’, ‘goed’, ‘hoeft’), maar vooral op het feit dat het parlando ligt ingeklemd tussen ‘begrijpen’ in de eerste regel en ‘schrijven’ in de slotregel.

Het werkwoord ‘bekijken’ fungeert daarbij als trait d'union. Met deze trits is het impliciete probleem in klankregister gegeven. Wie ervaring opdoet uit boeken kan die pas doorgronden dankzij eigen waarnemingen; van de andere kant geldt ook dat schrijven over waarnemingen het kijken beter doet begrijpen.

In de meest barre omstandigheden neemt de overlevingskans toe door het memoriseren van dichtregels, zeiden George Steiner en Joseph Brodsky. In Auschwitz vergat Primo Levi door regels van Dante een ogenblik wie hij was en waar hij was. Ook Alfred Kossmann klampte zich vast aan de strohalm van de poëzie toen hij in 1944 verbleef in een dwangarbeiderskamp in Heidelberg. Als gijzelaar in Sint-Michielsgestel hield Vestdijk lezingen over wezen en techniek van de poëzie, die verzameld zijn onder de titel *De glanzende kiemcel* (1950). En ondanks zijn retorische vraag ‘Wie leest er nog poëzie?’ constateerde Bernlef in *Het Parool* van 10 oktober 1992: ‘Het is heel typisch dat, als mensen geconfronteerd worden met rampen, ze dan vaak te rade gaan bij de poëzie.’ Die poëzie verschaft kennelijk troost. Daarbij komt nog een opmerking van Gillis Dorleijn die gelezen kan worden in het licht van de ethiek van het lezen en met vele andere zou kunnen worden aangevuld. Hij schrijft dat de rechtvaardiging van een bestaan voor dichters kan liggen in ‘een stuk of wat gedichten’ en vervolgt: ‘De beste resultaten van die [dichterlijke] inzet en creativiteit raken ons bestaan en verdienen, steeds weer, onze diepste aandacht.’[10.]

Ter relativering van deze waarden herinner ik aan *Op Pennewips plek* (1982) van Ed Leeflang, waarin hij spreekt van ‘geluk of ramp van de belezenheid’. In *De hazen en andere gedichten* (1979) heeft hij ten aanzien van de poëzie nog een vraag.

> Het is niet zeker wat verbeelding is,
> wat poëzie aanricht, woordkunst ontwricht.
> Je kan je afvragen:
> wie stapt behouden uit een gedicht?

In discussies over de maatschappelijke relevantie van literatuur ziet iedereen het artistieke gevaar van het bewuste moraliseren in, maar ook dat

kunst morele betekenis kan hebben, zelfs als ze niet met bewust morele intenties is gemaakt. De literaire verbeelding kan ons optimistisch gesproken een ‘finer knowledge through love’ bijbrengen dat ons een juister oordeel over anderen kan geven. Dat zei Walter Pater al, wat vermoedelijk voor Martha Nussbaum aanleiding was haar verzameling diepzinnige essays over literatuur en filosofie *Love's knowledge* (1990) te noemen. George Eliot had zichzelf tot taak gesteld ‘the rousing of the nobler emotions which make mankind desire the social right’, maar ze zag niets in het voorschrijven van concrete maatregelen, ‘concerning which the artistic mind, however strongly moved by social sympathy, is often not the best judge’.[11.]

In het laboratorium van de moraal verricht de schrijver experimenteel onderzoek naar menselijke gedragingen. Robert Musil zag zijn romans als een ‘Morallaboratorium’, waarin ethische verkenningen worden gedaan. Het verslag daarvan in gedicht of roman onderwijst door middel van voorbeelden, geeft geen recept. De auteur laat het trekken van praktische en politieke conclusies of het nemen van maatregelen aan de lezer. ‘Conclusie met impliciete gegevens’ van Jan Hanlo is zo'n verkenning.

Ik denk dat het was omdat men
iets plagend gezegd had en zij zich
verweerde door mooi te zijn en door te lachen
Zo zou men het kunnen verklaren.

Zoals iemand die valt met de fiets
en anderen zien het, of wie
bij vergissing te veel of te weinig geld teruggeeft
ook lacht en hoopt dat hij mooi is

De anderen konden haar immers
bij nader inzien heel góéd zien
Bij nader inzien is alles verklaarbaar
maar lijkt het ook minder belangrijk

Maar waarom doofde haar lach
niet uit of werd niet veranderd?

Dit is toch zo dikwijls juist wel het geval
als blikken elkaar ontmoeten

Ik denk dat het was omdat men
toevallig ook mij juist geplaagd had
met iets dat het beste door lachen gered werd
Gelijk voelt zich vrij bij gelijk

Naast de impliciete werking van poëzie (is bovenstaande slotregel een zinspeling op vrijheid, gelijkheid en broederschap?) is er het effect dat de profeten van de concrete heilstaat op aarde beogen, zoals in Nederland Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst, die in 1897 toetraden tot de Sociaal-Democratische Arbeiderspartij (SDAP), en Frederik van Eeden, die in 1898 de ethisch-communautaire kolonie Walden stichtte. Alledrie gedreven door Liefde, nu in de praktijk voor de sociaal misdeelden. Dat Gorter zijn status intussen eerder te danken heeft aan zijn revolutionair taal vernieuwende *Verzen* van 1890 dan aan zijn arbeiderspoëzie, doet niets af van zijn sociale bewogenheid, maar laat wel zien hoe moeilijk het is aan poëzie duurzaamheid te geven wanneer de boodschap expliciet is. Het laatste geldt trouwens ook voor politiek geëngageerde poëzie die verscheen in de jaren zestig en zeventig.

De poëzie houdt de maatschappij een spiegel voor - tegenwoordig gebeurt dat meestal impliciet, maar expliciet kan ook - blijkens Hillenius.

de vooruitgang, de techniek, de vergiftiging
het omhakken en uitroeien, het absolute profijt trekken
er moet een dal zijn
waarin leven even wacht
tot het voorbij is
[...]
dit dal gespaard
om na de grote vergiftiging
leven weer uit te zaaien

De laatste tijd is de openbare aandacht voor ethische en morele kwesties

sterk toegenomen. In *NRC Handelsblad* is gediscussieerd over de vraag hoe waarden en normen kunnen worden gefundeerd bij afwezigheid van geloof in het grote verhaal van het christendom. Het enquêteverslag *God in Nederland 1966-1996* (1997) laat zien dat de meerderheid van de Nederlandse bevolking de christelijk godsdienst niet (langer) ziet als het fundament van heersende normen en waarden zonder dat ze meent dat als gevolg daarvan de samenleving verloedert. 67 procent meent dat ook zonder de christelijke godsdienst morele normen en waarden hun geldingskracht behouden. Te denken valt aan het 'humanisme met haar op de tanden', zoals dat spreekt uit gedichten van Ellen Warmond, en ook uit 'Zielszorg' van J.B. Charles.

> Bid maar zo hard als je wilt:
> god heeft één antwoord:
> niet zeuren.
>
> Denk je soms dat het vroom is
> om hem te fleuren?
> Hij vindt je een lul.
>
> Maar als dit je op kan beuren:
> misschien dat je zelf nog iets vindt
> om te doen. Of om niet te laten gebeuren.

De goden bestaan niet, schrijft Kouwenaar, 'ze hebben nooit gevlogen'. Dat kan betekenen dat zij niet tot onze realiteit behoren, maar kennelijk nog wel tot ons denken in mythes en geloofspatronen. Daartegenover moeten we blijkbaar nog steeds een houding bepalen - in weerwil van de secularisering, waarmee het snel gegaan is. Ellen Warmond schreef in *Ordening* (1981): 'Zoals mijn grootmoeder zei:/werp uw bekommernissen/op den Heere', en Rutger Kopland in *Tot het ons loslaat* (1997): 'ik was er het kind van god en/grootvader - beide stierven/geluk is gevaarlijk'. J. Eijkelboom vermeldt in *Wat blijft komt nooit terug* (1979) dat hij weliswaar op veertienjarige leeftijd het geloof in God als een jasje heeft afgelegd, maar meermalen terugkijkt naar de 'gedragen kleding' van zijn opvoeding in

de worggreep van Calvijn. Zonder kleerscheuren heeft zich de bevrijding niet voltrokken, maar ze is er toch, voorzover een starre godsdienstbeleving plaatsgemaakt heeft voor een ruimer religieus besef, dat de realiteit wat ophemelt.

> Maar sneeuw en bloesem dwarrelen vergeefs
> als niet de geest boven de waatren zweeft,
> het zwarte water dat maar staat
> of helder door de vingers glipt.
> Niets is er dan wat eeuwig blijft:
> het schone van de kunst
> dat soms natuur passeert,
> het rusteloos vernuft
> dat door de wolken scheurt
> waarin ons doffe hoofd,
> ons bange hart, ons vege lijf
> te gretig hangen blijft.

Dit doet mij sterk denken aan het slot van de roman *Houtekiet* (1939) van Gerard Walschap. Daar bekeert Houtekiet, de natuurmens die van God en maatschappij los is, zich in zekere zin. Als de hoogmis begint, gaat hij niet de kerk binnen, maar beklimt hij de toren. Er staat dan: 'Niemand heeft Jan Houtekiet kunnen overtuigen dat het beter was naar [...] onnozele preken te luisteren en dat hij daar hoog niet dichter bij God zat dan in de duffe kerk. Hij zat daar niet te prevelen of kruiskens te maken. Hij keek rustig over de velden en in de lucht. En hij voelde zich één met de oneindigheid, waarin onvatbaar voor woorden en gedachten, dat fijne raadsel zweeft [...] dat ons allen boeien blijft in dit aardse leven.'

Deze vervanging van godsdienst door een algemene, contemplatieve religiositeit - een betrokkenheid op de werkelijkheid en de onwerkelijkheid waarover de ratio niet wel spreken kan, maar waarover de poëzie allerminst wil zwijgen - is in Nederlandse poëzie een vrij algemeen verschijnsel. De exclusief christelijke transcendente pretentie was al vervangen door een esthetische metafysica ten tijde van de Tachtigers en verdwijnt in de loop der tijden ten gunste van een betrokkenheid op het hier

en nu, die metafysische implicaties allerminst uitsluit. ‘Elke kunstenaar houdt zich in zekere zin bezig met metafysica, ook al is zijn werk aards bepaald. En omgekeerd zal het wel hetzelfde zijn,’ schreef Kouwenaar in 1963.

Zijn uitspraak breidt het terrein der metafysica uit tot elke uitspraak die zich rekenschap geeft van de zin of onzin van het aards bestaan, waarbinnen de vraag naar het bestaan van God besloten kan liggen. In de plaats van een orthodoxe transcendente metafysica is een heterodoxie van de kunst gekomen. Die neemt de taak van het godsdienstig dogma over en is in staat troost te verschaffen. Waar de evangelist Johannes (3:31-33) aanried te luisteren naar het getuigenis van wat ‘die van boven komt’ heeft gezien en gehoord en niet naar ‘wie uit de aarde is, en spreekt uit de aarde’, is de kunstenaar geneigd - buiten de schriftuurlijke openbaring om - een eigen troostrijke zin aan de werkelijkheid te geven of eraan te ontlenen. Hoe wijdverbreid die gedachte is, kan men aflezen aan de titel van een bundel poëzie-essays van Herman de Coninck: *Over de troost van pessimisme* (1983). Robert Anker schrijft in zijn essaybundel *Olifant achter blok* (1988) een hoofdstuk met de titel ‘Kunst als troost’. Van Lucebert verscheen in 1989 de dichtbundel *Troost de hysterische robot* en in 1998 van Arnon Grunberg *De troost van de slapstick*. Om nog een willekeurig voorbeeld te noemen: in de roman *Een warme rug* (1987) van Vonne van der Meer staat ergens: ‘Er klopt iets niet, mompelde ik, ik let niet goed op. Ik zag wat ik wilde zien, zocht rijmwoorden bij mijn gedachten, de troost van een patroon.’ Ook voor Kouwenaar - ‘eenvoudige heiden’, zoals hij zichzelf noemt - is poëzie dé manier om zich rekenschap te geven van de essentie van het bestaan. ‘Het is net als religie,’ zegt hij. Ook voor hem geldt dat de kunst de plaats heeft ingenomen van de godsdienst, een metafysica die overigens functioneert zonder enige zekerheid over de dingen die wij niet zeker weten.

En waar Koos Geerds en Harmen Wind naast het bijbels getuigenis de natuur en de aarde als tweede openbaringsgrond aanroepen tot getuigen van Gods aanwezigheid, is dat niet meer de God van Nederland, maar Nescio's God van hemel en aarde. Harmen Wind ontleende het motto van zijn *Het scheermes van Ockham* (1992) aan Nescio's verhaal ‘Titaantjes’: ‘“God is overal? Of niet, Koekebakker? Dat zeggen ze toch?” Ik knikte.’

Als secularisering geleid heeft tot individualisering en gevoel van eigen

verantwoordelijkheid, betekent dit niet dat een intersubjectieve wereld van waarden en normen, die sterk afhangt van de bespreekbaarheid ervan, onmogelijk is geworden. Er wordt in discussies nogal eens verwezen naar de universele verklaring van de rechten van de mens, of naar het non-proliferatieverdrag, naar conventies van Genève, of naar het internationale hof van justitie in Den Haag, naar Amnesty International of Greenpeace. De affaire-Brent Spar liet zien hoe de publieke opinie gemobiliseerd kon worden om de multinational Shell ertoe te bewegen het olieplatform niet te doen afzinken, wat vrij spoedig daarna geleid heeft tot een gedragscode die is neergelegd in 'The Shell Report' (1998). Het zijn bevestigende antwoorden op de vraag naar de mogelijkheid van een gemeenschapsmoraal, die in de varkensactie van J.J. Voskuil en Koos van Zomeren ook eventjes zichtbaar werd.

De verschijning van *Ons mankeert niets* (1994) van Willem Jan Otten heeft discussies losgemaakt over hulp bij zelfdoding en euthanasie, terwijl het episodische gedicht *Goede manieren* (1989) van Robert Anker de poëtische transformatie is van wat hem bezighoudt in zijn essays. Zo vraagt hij zich af of het niet weer eens tijd wordt 'voor een kunst die op zoek gaat naar een nieuwe moraal, naar een leidraad voor het leven, naar een houding in de samenleving'. Met zoveel woorden stelt hij: 'Moraal wordt [...] een kwestie van goede manieren.'[12.] Het accent ligt bij Otten op de vraag naar de legitimatie van het handelen en bij Anker op de enorme variabiliteit van gedragingen, wat in de jaren negentig regelmatig voorwerp is van openbare discussie.

Behalve in het maatschappelijke en literaire discours is er binnen de literatuurbeschouwing opnieuw aandacht voor ethische vragen. Een ethische benadering bepleitte Wayne C. Booth in *The company we keep. An ethics of fiction* (1988). Men zegt dat in wetenschappelijke kringen het structuralisme lange tijd vragen naar de ethische implicatie van het literaire werk in de weg heeft gestaan. Een expliciete vraag naar de politieke, ideologische of ethische betekenis ervan werd genegeerd of afgedaan als een burgerlijke kwestie. Maar ook deze analytische benadering heeft oog gehad voor de morele dimensie van literatuur. Wayne C. Booth heeft het slothoofdstuk van zijn *The rhetoric of fiction* uit 1961 de titel 'The morality of impersonal narration' gegeven. Hij sluit dit boek af met de opvatting dat

‘the author makes his readers well, if he makes them see what they have never seen before, moves them into a new order of perception and experience altogether’.

Het is een opvatting die lezen en schrijven een morele, ethische functie geeft die het van oudsher in de opvoeding heeft gehad, en die zeker niet afwezig is bij zogenaamde autonomistische dichters als M. Nijhoff of T.S. Eliot. Adriaan Morriën schreef ‘Handschrift’:

Als een gedicht niet speelt met de woorden
als 't niet zelf spel is
spel waarvoor spieren zich in de moedertaal spannen

als een gedicht niet de lezer verandert
zodat hij beter slaapt met zijn vrouw
praat met zijn vriend
en met zijn kind

als een gedicht niet de hemel erkent
als de enige duizendogige moeder
die al haar kinderen overleeft
en de aarde aanvaardt als een vader
die kind is geworden
en broeder

als een gedicht niet helpt de gramschap tot vrede
te dwingen al is 't maar zolang
de dichter het schrijft
en de lezer het leest

als een gedicht niet meehelpt de wereld bewoonbaar
te maken en oude wonden te helen

als een gedicht niet zichzelf laat verdwijnen
in stilte
of in 't geluid van stilte

Die ethische functie van literatuur bestaat tot op heden. Aan de kunst wordt immers de verdienste toegeschreven de ervaring te vergroten, zelfkennis te bevorderen, in staat te zijn de vergankelijkheid even te doen vergeten. Ze maakt de werkelijkheid waarin wij leven tot een oppervlakkige gebeurtenis in vergelijking met wat de kunst aan leven en inzicht biedt. Als mensen de ervaring hebben dat kunst hun een rijkere wereld (ook van emoties) schenkt, hen in allerlei opzichten verrijkt, dan is hiermee een antwoord gegeven op de vraag naar de maatschappelijke relevantie van kunst en kunstzinnige vorming. Deze erkenning moet ten grondslag liggen aan de invoering in september 1998 van het nieuwe schoolvak ‘culturele en kunstzinnige vorming’.

We zijn voorbij geraakt aan ethische theorieën met normatieve consequenties die geen geloofsgrond meer hebben, noch een rationeel fundament meer kennen. Maar dat heeft de vraag naar het morele gehalte van ons leven en handelen absoluut niet doen verstommen. Dat laat ook Zygmunt Bauman overtuigend zien in zijn fascinerende boek *Postmodern ethics* (1993) en in zijn essays over ‘postmodern morality’ in *Life in fragments* (1995). De postmoderne conditie heeft ons geleerd dat wij niet afhankelijk zijn van welke pottenbakker dan ook die ons in de gewenste vorm kneedt, dat wij subjecten zijn met een eigen verantwoordelijkheid jegens de ander, dat ook de natuur een gezicht vertoont, subjecten kent die om antwoord vragen. In ieder geval maken volgens Richard Rorty paarden op den duur een goede kans erkend te worden als onze morele gelijken, ‘want er zijn zoveel boeken over paarden geschreven, dat we het gevoel hebben te weten wat er in hun gedachten omgaat’.[13.] Deze opmerking zal vooral Kopland goed zijn bevallen, gezien zijn vele gedichten over paarden, waaronder zelfs een ‘Zelfportret als paard’ in *Tot het ons loslaat* (1997).[14.] En andersom geldt Rorty's opmerking ook, als we J.B. Charles bijvallen: ‘De paarden alleen verdenk ik/van schaarse momenten waarop zij/wakker genoeg zijn om ons/bestaan te doorzien.’

Het punt van Bauman is dat moreel gedrag van mensen niet volgt op, maar voorafgaat aan rationalisering van de handeling. Dit staat in tegenstelling tot een vroegere periode waarin ethische theorieën leidden tot een regulerend stelsel van opgelegde waarden en normen ter bevordering van

aangepast gedrag - in wezen een instrument om mensen onder de duim te houden. Het is een punt dat wonderwel aansluit bij standpunten van dichters sinds 1880 die niet meer verantwoordelijk willen zijn voor het opgelegd pandoer van conventies en leerstelligheden.

Dat kan Arie van den Berg in zijn bespreking van *Berliner lullaby* (1997) van Th. van Os in *NRC Handelsblad* van 20 februari 1998 tot de vraag gebracht hebben of ook de moraal van de poëzielezers weidser is geworden, want 'dit homo-erotisch wiegelied tart het ethisch uithoudingsvermogen als geen eerder in Nederland gepubliceerd dichtwerk'. Dat komt omdat Van Os anders dan een dichter als Hans Warren geen platoons beeld geeft van de herenliefde, maar rauwe en realistische taferelen oproept. Die vormen samen een homoseksuele ars amandi waarvan het informatieve gehalte voor andersgeaarden verbluffend hoog is. Het episodische gedicht bestaat uit negen afdelingen die een eenheid van decor kennen, een Berlijnse nacht met hevige sneeuwjacht. Zonder terughoudendheid en in een voortrazend en meeslepend verteltempo worden de lichamelijke handelingen van telkens andere paren beschreven, waarbij het meermalen allerminst zachtzinnig toegaat. De tippelbaan, het openbaar toilet, een disco, een homobar, een jongenskamer, een darkroom, een sauna en een slaapkamer zijn de plaatsen waar de geile handelingen worden afgewerkt. Morele overwegingen zijn aan het denken van een priester toegedacht. Die vindt, na op straat in elkaar geslagen te zijn, troost in een reinigend bad, in de traditie van het kerklatijn en in de woorden waarmee hij een van de 'idioten die nog geloven durven tot hem komen/voor heiliging van leven: brood en wijn' op zijn sterfbed zalvend had geabsolveerd. 'Samson of als je wilt Abimelech,/Ahitophel, Saul en schildknaap, Zimri: de bijbel/veroordeelt geen van hen, dat weet je. Zeg/me of ik ongelijk heb. Alle heibel/komt van Augustinus en zijn exegeten.'

In de postmoderne tijd zijn de diversiteit en de ambivalentie herwonnen op het streven naar uniformering en coherentie van de Verlichting en de moderniteit. Bauman geeft toe dat deze herwinning geen comfortabel leven garandeert, maar wel een authentieker leven oplevert. In zijn *Intimations of postmodernity* (1992) schrijft hij: 'The ethical paradox of the postmodern condition is that it restores to agents the fullness of moral choice and responsibility while simultaneously depriving them of the comfort of the

universal guidance that modern self-confidence once promised. Ethical tasks of individuals grow while the socially produced resources to fulfil them shrink. Moral responsibility comes together with the loneliness of moral choice.'

Op het gebied van de poëzie ervaart Ed Leeflang de diversiteit van de jaren negentig als winst, gezien zijn commentaar op dit gedicht uit *Een dansschool* (1992) van Toon Tellegen.

> Een man ontdekte de zin van het bestaan,
> holde naar buiten
> klampte iedereen aan, zei: 'Luister!
> Het is heel anders dan u denkt!'
> en over zijn woorden struikelend
> legde hij het uit
> aan iedereen
> en iedereen was stomverbaasd -
> is dat dus de zin van het bestaan...
> ach, hoe is het mogelijk...
> schudde zijn hoofd,
> sloeg vlammen van zich af,
> sprong in sloten, rivieren, riep om hulp
> of liep peinzend weg.

Leeflang schrijft in *de Volkskrant* van 27 november 1992: 'O ja, dacht ik bij deze parabel van de ontgoocheling. Zo is de toestand. In de politiek. In de godsdienst. In de kunst. Het geloof in de verlossende beweringen is voorbij. Sommigen maakt dat radeloos, anderen lucht het op. Ook in de poëzie is het zo. Het Grote Recept bestaat niet meer. Iedereen gaat zijn goddelijke gang. Er wordt geëxperimenteerd met aloude vormen als sonnet en rondeel. Het rijm is niet meer verboden. Sedert de bevrijdende ideeën van de Vijftigers is een associatieve, metaforenrijke poëzie eerder normaal dan uitzonderlijk. Hermetische gedichten en light verse bestaan onmiskend naast elkaar. Een enkele dogmaticus kankert voort over autobiografische elementen in poëzie. De volgende avantgarde bezint zich of moet nog geboren worden. En voorlopig zal het binnen onze ene onuitputtelijke

moedertaal Babylonisch blijven. De dichterlijke tongvallen lijken vandaag de dag geen zier op elkaar. Des te beter.'

De Tachtigers hadden weinig fiducie in de moraal van de industriële samenleving, waaraan de burgerij zich slaafs onderwierp, en de Vijftigers bezagen het arbeidsethos van het naoorlogse wederopbouwidealisme met scepsis. De Tachtigers dachten er niet aan in hun poëzie een expliciete moraal te verkondigen als in een preek of allegorie, maar hun visie op leven en kunst is wel degelijk een impliciet en alternatief antwoord op de vraag naar het 'goede en schone en ware leven'. En wie zou de poëzie van Boutens onafhankelijk noemen van de hogere, fundamentele moraal van het goede leven, gedragen door de Liefde, dat wil zeggen het smachten van de ziel naar het schone? Dat leven is weliswaar weggelegd voor enkele uitverkorenen, maar is in principe ook bereikbaar voor wie de dichters in hun verliefde aanbidding van de Schoonheid wil volgen. De weg die men te bewandelen heeft, is in wezen een innerlijke en individuele reis die uit de onrustige samenleving voert naar een bestaan dat zijn rechtvaardiging vindt in ervaringen van schoonheid, liefde en kunst.

Hier vindt de didactisch-pragmatische functie van literatuur een einde, waarvan de geschiedenis begint bij Horatius' vereniging van het nuttige met het aangename, die tot in de negentiende eeuw opvattingen over kunst heeft bepaald. Met de bestrijding door Edgar Allan Poe van 'the heresy of the didactic' in zijn 'The poetic principle' (1850) werd Horatius om hals gebracht. Via Baudelaires vertaling 'l'hérésie de l'enseignement' werd de zonde bij Swinburne 'the great didactic heresy' genoemd en is de scheiding van de twee een feit. Het einde stelde Oscar Wilde vast: 'All art is perfectly useless' (1891). Met het wegvallen van het nut viel het volle accent op het aangename, op het schone, op het economisch en maatschappelijk nutteloze dat niettemin in staat is het leven waarde te geven. Het estheticisme maakte een eind aan expliciet moraliserende strekkingen.

Ook de dadaïsten, die onafhankelijk van welke moraal ook naar veranderingen zochten, bleven een educatief idealisme trouw. 'Von der einen Moral ausgehend, dass der ganze Mensch zu erheben sei,' schreef Hugo Ball op 22 september 1916 in zijn dagboek. De Nederlandse experimentele schilders en dichters verwierpen in 1948 vooroorlogse burgerlijke normen

en waarden. In plaats daarvan koesterden zij eventjes marxistische idealen ter verandering van de maatschappij, zoals de surrealisten in de jaren dertigstoffige morele conventies vervingen, zonder met het badwater het kind weg te gooien. Als enigen protesteerden Breton en de zijnen in 1931 tegen de tentoonstelling van blote Afrikanen op een koloniale expositie in Parijs die ten doel had het imperiale gevoel onder de Fransen te vergroten.[15.]

Het revolutionaire karakter van de beweging maakte de surrealisten de natuurlijke bondgenoten van de communistische Internationale, aldus Breton in zijn Tweede Manifest (1929). In feite bepleitte hij een monsterverbond dat niet lang standhield. Het historisch materialisme, gericht op de voorziening in concrete behoeften en op de klassenstrijd, verdraagt zich nu eenmaal slecht met een beweging die een anarchistische vrijheid der verbeelding en een verzoening van tegenstellingen voorstond en twijfelde aan het bestaan van een objectief waarneembare werkelijkheid. Hun kunstwerken hadden weinig politieke zeggingskracht en zeiden ook de arbeidende klasse niet veel. De surrealisten werden er zelfs van verdacht hun importantie te willen vergroten door hun betuigingen van aanhankelijkheid aan een partij die zich inmiddels had ontdaan van zijn vrijheidsgezinde Trotski en allengs meer dictatoriale trekken ging vertonen. Het schisma tekende zich af toen in 1932 Aragon en Buñnuel hun dubbele loyaliteit opzeiden, zich solidair verklaarden met de communistische partij en nu de surrealisten van de weeromstuit contrarevolutionairen noemden. De flirt met de revolutie werd de surrealisten bij wijze van spreken uiteindelijk betaald gezet door het Sovjetdogma van het sociaal-realisme (1934), dat Breton confronteerde met ideeën die hij in 1924 juist had verworpen. In 1935 zeiden de surrealisten hun geloof in Stalin op.

De Hollandse experimentelen zagen eveneens weinig in een doctrinair sociaal-realisme, maar Constant en Elburg vonden elkaar bij het maken van *Het uitzicht van de duif* (1952) in de mening dat de maatschappelijke functie van de kunst wel degelijk kon bestaan in het tonen van de klassenstrijd en het belijden van de menselijke solidariteit. Maar ‘men betoogt niet’, aldus Elburg. Eerder ‘oefent men de kleine ziener, de diplomatie/van de goede verstaander’. Kritisch gestemd jegens ‘revolutionaire copywriting’ nam hij van de uitgave alleen het middendeel op in *Laag Tibet* (1952) onder de titel ‘Wie biedt?’. Het laat aan duidelijkheid niets te wensen over. Ik citeer de vierde en de laatste strofe.

Ik moest beter weten, Marx niet lezen,
kieskeurig wezen, niet de kant kiezen
van de blauwkielen onder het kolengruis,
uit het achterhuis, de armzalige achter-
en arbeidersbuurten, neen, fijn van allure
zijn en mij spijzen met het o verschone,
ten hemel wijzen en God vertonen
(dat is: op een werf van bederf werken).

Kameraden, wie een eerlijk besluit
in een lied uit en bij zijn klasse staan gaat,
zal door hofmeiers, honden en verstokte kohorten
gezocht en gejaagd worden, gehaat worden
als veepest. Maar het zal lang laat worden
eer hij van zijn vermaningen aflaat.

Voor Kouwenaar is God niet meer dan een woord. De hemel is voorgoed van ‘god’ ontdaan en ‘de spraak braakt nog god’, maar dat betekent niet, overdreven gezegd, dat hij de door het Oude en Nieuwe Testament gewenste solidariteit ook naast zich neer legt. Vergelijkbaar met wat Campert schreef- ‘Ik ga er vanuit/dat de ene mens niet/noodzakelijkerwijs niet/belangstelt in de ander’ - lees ik Kouwenaars bewering over zijn verhouding tot zijn medemensen aan het slot van ‘dat is alles’ als een herschrijving van Galaten 5:14, ‘gij zult uw naaste liefhebben als uzelf’,[16.] waarin de hele wet zoals beschreven in Leviticus 19 is vervuld.

ik heb hen niet lief
ik sta hen bij als mijzelf
dat is alles.

Het lijkt een minimalistische bewering, als we ‘dat is alles’ niet lezen in het perspectief van de blijmoedige levensvisie der experimentelen, waarin ‘alles’ zeer letterlijk moet worden genomen. Zo schreef Lucebert: ‘er is alles in de wereld het is alles’. Als vanzelf vloeit hieruit een gedragslijn die zich richt op een zinvolle besteding van de tijd gegeven in het aardse le-

ven. De titel van Elburgs vriendenboek *Alles voor niets* (1989) drukt bij eerste lezing ook een nogal mistroostige levensvisie uit, maar geeft bij nader inzien - wanneer we 'voor' lezen als 'voorafgaande aan' - juist ook de levenslustige kern van de poëtica der experimentele Vijftigers, die het stellen kan zonder speculaties over een leven na de dood. Elburg schreef onder de titel 'gelovig soms' een lofzang op de dag, op het leven, die tegengesteld is aan de godsdienstige overtuiging de dag niet te prijzen voordat de avond valt of aan de formulering van Maurits Mok in *Grondtoon* (1975) na een mismoedige overdenking over de vervluchtiging van alles behalve het spoor van de mensen die door zijn geheugen trekken, 'pelgrims zonder doel'. 'En nog hoop ik eenmaal de dag te prijzen/voordat de avond hem heeft achterhaald.' Elburgs gedicht is het slot van zijn *Gedichten 1950-1975* (1975).

Prijs de dag voor het avond is
voor je gouden verloofde het uitmaakt
voor het donkere deksel het donker maakt

prijs de dag en vertel voor het avond is
hoe het was wat er was dat het goed was
vertel het nog half gelovige oren

prijs de dag prijs de rotzooi
van ronkend blik het lawaai en de schrik
prijs de wind om de lekkende vuilniszak
prijs het licht op de stront de lonk van de lelijke
vrouw en de lik van de hond zonder haar prijs
de lucht van heet asfalt van zweet en patat

prijs een godganselijk godvergeten
goed lullig niet te vervangen leven
voor je leuterend strompelend uitgejoeld afgaat

prijs het
terwijl de lange nacht nadert
de duim nadrukkelijk je strot nadert

De regel van Kouwenaar ‘het leven is goed maar het leven kan beter’ uit ‘het is een heldere dag’ behelst lof op het leven, maar ook kritiek op een manier van leven die beter zou kunnen. Dit aardse leven wordt dus niet heilig verklaard, zoals nog moge blijken uit de slotregel van het mooie portret dat Lucebert van zijn vriend van het eerste uur, Bert Schierbeek, in *Oogsten in de Dwaaltuin* (1981) schetst: ‘Zijn gezuiverde mond heeft gezegd hoe het er met ons voorstaat://er is van alles, maar niets op z'n plaats, dus van alles nog te weinig.’ En wat er mis aan is, is onze eigen schuld, zo pepert Lucebert ons in.

In deze uitspraken van Vijftigers is de spanning van de eenheid der tegendelen herkenbaar, die zo bepalend is voor hun poëzie en voor hun visie op de werkelijkheid. Die spanning laat niet toe eenzijdig te zijn in ethische kwesties of expliciet te moraliseren, maar tussen de regels is steeds zonneklaar dat deze poëzie de wereld immoreel vindt als ze hiërarchisch denkt, asociaal en antidemocratisch is, imperiaal en dictatoriaal is. Ze moet in voortdurend verzet zijn tegen de maatschappij en de geschiedenis als ze niet salonfähig wil zijn en haar kritische taak niet wil verwaarlozen. ‘Die Kunst kann vor dem bestehenden Weltbild keinen Respekt haben, ohne auf sich selbst zu verzichten. Sie erweitert die Welt, indem sie die bis dahin bekannten und wirksamen Aspekte negiert und neue an ihre Stelle setzt. Das ist die Macht der modernen Aesthetik; man kann nicht Künstler sein und an die Geschichte glauben,’ schreef Hugo Ball op 22 maart 1917 in zijn dagboek. ‘We moeten ons niet te veel aan het verleden vastklampen,’ zei Lucebert in 1965, en: ‘Ik geloof wel dat een creatieve kunst confrontaties aangaat met de bestaande situatie. De kunstenaar keert zich tegen de gevestigde orde, die hij beschouwt als een anti-creatieve wanorde. Let maar op: de officiële leiders, zowel van Oost als van West, zijn tegen de kunst, tegen de spontane creativiteit.’[17.]

De gedichten van Remco Campert kun je lezen als onderzoekingen van de vraag hoe te leven zonder dat ze op zoek zijn naar een eenzijdig definitief antwoord. Zo luidt ‘Hoe’:

> In een uur van grote duisternis
> sla ik blindelings open
> de *Collected Poems* van Wallace Stevens

en lees: *How to live. What to do*
en durf niet verder meer te lezen
schrijf dus maar die titel over
en hoop op betere tijden.

Deze hoop op betere tijden zie ik voor deze gelegenheid in het perspectief van de romantisch-revolutionaire hoop op maatschappelijke veranderingen. Bij Campert komt die tot uitdrukking in zijn in memoriam voor Joop den Uyl, getiteld ‘Drs te Buitenveldert’. Bij Lucebert interpreteer ik ‘totaliteit’ en ‘totale wil’ in dit ideële perspectief. ‘Tijdens de Amsterdamse rellen heb ik een gedicht gemaakt ter verdediging van de provo's, dat was een gericht gedicht. Maar om een gedicht te blijven, moet het vanuit een totaliteit, vanuit een totale wil voortkomen, anders houdt het op een kunstwerk te zijn.’[18.] Die idee berust op de wil te komen tot mentaliteitsverandering en politieke bewustwording. De poëzie van Lucebert is daarom, wat zij verder ook allemaal is, één beeldende ontmaskering van het slechte en agressieve leven, dat de mens zichzelf aandoet en waarvan hij zich kan bevrijden - maar dan niet door zich een hoger heil voor te stellen. Daarmee rekent zijn ‘psalm voor nieuwe gelovigen’ onverbiddelijk af.

er zijn de stenen sprekend
er is een levend licht
op een gegeven teken
staan de sterren in evenwicht

de aarde als herboren
blijkt ons behouden huis
geen leven raakt verloren
verdwenen is het kruis

ons oog zij steeds bewogen
door een ander levend oog
dat licht en opgetogen
ons leiden zal omhoog

eens in die hoogste veste
verblijven wij met dank
uw dienaar die ten leste
nog parfum puurt uit stank

Lucebert reageert op de boze wereld met agressie en ook met gelatenheid in zijn bundel *Van de afgrond en de luchtmens* (1953), waarvan het motto ontleend is aan Hölderlin. Dat betekent dat hij zich plaatst in de lijn van de Romantiek van 1800, die in hoge mate beïnvloed was door de Franse Revolutie. Lucebert is verwant aan Hölderlin voorzover hij zich - met alle zelfironie en zelfkritiek - een profeet, een ziener acht die niet van deze tijd is, en voorzover hij net als Hölderlin op zoek is naar een verzoening van mens en wereld, naar een allesomvattende grondslag voor al het bestaande, waarin alle tegenstellingen zijn verenigd.

In *Van de afgrond en de luchtmens* komt een 'verjaarde profeet' voor, wat herinnering wekt aan Hölderlins veelgeciteerde uitspraak 'Wozu Dichter in dürftiger Zeit?' Een 'discipel' trekt met mystici de bergen in, wat Luceberts poëzie ook een mystiek karakter geeft, dat overigens van sceptisch commentaar wordt voorzien aan het slot van het gedicht, zoals idealisten aan de borreltafel hun naïviteit tegen heug en meug plegen te erkennen.

vraagt het oude hoofd:
'zo laat en nog zoveel vuur
is het de ijlte van de hoogte
die de ijdelheid ontsteekt
en de man verkookt tot het kind?'
zeg ik: 'ach wat ach wat' dan terzijde
hij zegt: 'wat ik dacht wat ik dacht' en we lachen

In de bundel spreekt ook een 'oud-nar', waarmee de bundel in een maatschappijkritisch en ook zelfkritisch licht komt te staan. Een Holstiaanse titel als 'banneling' geeft aan hoezeer deze dichter zich niet thuis voelt in deze wereld. Uit de afwijkende spelling van 'orfuis' spreekt onmiddellijk dat Lucebert een afwijkende kijk heeft op de mythe. Die afwijking bestaat erin dat hij de mensen zelf verantwoordelijk stelt voor een doods leven. Ze

keren zich af van het licht en van de lichtbrenger, en hebben ‘het eens stralende huis’ van de aarde gemaakt tot ‘een zwetende kuil/en door wormen en rovers beringd’.

In de Griekse mythe wordt Eurydice, op de vlucht voor haar aanrander, gebeten door een slang. Ze heeft dus geen schuld aan haar dood. De overeenkomst tussen Orpheus-mythe en ‘orfuis’ is anderzijds dat beide de functie van het dichten (het zingen), de macht van de taal, tot onderwerp hebben, ‘orfuis’ besluit met regels waarin Lucebert herinnert aan het woord, dat sinds de Tweede Wereldoorlog geperverteerd is, maar niettemin nog het heimwee naar de verloren gegane mythische gouden eeuw behouden heeft.

> alleen de taal is tucht en het woord
> wel gewond maar ook
> met heimwee gehelmd is een nest is een weg
> een glanzende schelp of een dansende hand

Luceberts gelatenheid vertoont sterke trekken van oosterse mystiek als individueel antwoord op het dualistische denken dat de wereld (van de bundel) beheerst. De titel ‘koan’ verwijst naar de zengedachte om via paradoxale uitspraken te komen tot intuïtieve wijsheid, en ‘wabi’ naar het zenideaal dat eenvoud eist, rust en ingetogenheid om verfijning van de geestelijke deugden te bevorderen.

De wereld van de bundel wordt gekenmerkt door agressie en onderdrukking, waarvan pijn, verdriet, waanzin, wanhoop en dood de gevolgen zijn. Het is een wereld van heersers en slaven, van tirannen en narren. ‘Ik zie de heerser als de anti-humane mens, de mens die vernietigt, ook zichzelf [...]. Daartegenover staat de nar, die de spot drijft met de gevestigde orde, de mens die vrij is van de aarde [...]. De ware nar, de luchtmens, is iemand die werkelijk bevrijd is van alle hinderpalen in en buiten hemzelf. Hij kan bij tijd en wijle de heerser vervangen, hij is even praktisch en van nature wijzer. Wanneer de heerser geen pact sluit met de nar wordt hij de anti-humane mens.’[19.]

De mensen lijden onder de gebrokenheid en proberen oplossingen te verzinnen. Aangezien nu deze oplossingen ontspruiten aan hun dualis-

tisch denkende brein, worden de mensen niet verlost, maar juist gevangen gehouden door het dualisme. Volharden zij in deze mentaliteit, dan zullen ze nimmer ontsnappen aan hun gevangenis, aan de *afgrond* van het rationele denken. Dat is de portee van de bundel.

Er komen in *Van de afgrond en de luchtmens* niet alleen heersers en slaven voor. In 32 van de 42 gedichten treden eenzamen, enkelingen, individuen op. Kennelijk is het individualisme een belangrijke levenshouding. Maar het is niet altijd positief te waarderen. In 18 van de 32 gedichten worden individuen positief gewaardeerd. Ze zijn onttrokken aan de strijd die in de wereld woedt, zijn wijs en zijn gezegend met meesterschap. Ze zijn onmachtig, niet-wetend, niet-bevelend, anarchistisch en geweldloos. Hun houding is er één van inactiviteit, van rust, van luchtig liggen, van zwijgzaamheid. Ze zijn eenzamen die zich bevinden in de luwte der dingen. Ze zijn aangenaam zacht, welriekend en een troost voor de anderen. Ze stellen geen vragen bij komen en gaan, ze zijn in zichzelf verzadigd.

In de gedichten waarin deze meesters optreden, verlost van het rationele denken, zijn ze vrij van de *afgrond*. Ze zijn *luchtmens* geworden en laten zich vaak inspireren door zen. Het slotgedicht van de bundel, ‘visser van ma yuan’, tekent een mooi portret van zo'n onverstoorbaar iemand.

> onder wolken vogels varen
> onder golven vliegen vissen
> maar daartussen rust de visser
>
> golven worden hoge wolken
> wolken worden hoge golven
> maar intussen rust de visser

Na de jaren vijftig is het de pretentie van de jaren zestig om de alledaagsheid te verbijzonderen of in ieder geval te tonen. Het gaat er dan om dat het hogere, in welke metafysische, normatieve of esthetische betekenis dan ook, nooit een beperking van de aandacht voor het gewone, reële, bestaande mag opleveren. Het gaat om een erkenning van de contingentie van het bestaande, ten koste van een metafysica die een ideaaltypische - en daar-

door de werkelijkheid verminkende - realiteit postuleert. Er tekende zich een vorm van minimale ethiek af in het werk van zulke verschillende dichters als Bernlef en Judith Herzberg. Die ethiek bestaat in liefdevolle aandacht voor de gewone dingen, het marginale en het banale, maar ook voor micro-organismen (Leo Vroman). Daarmee is niet gezegd dat het bestaan van een domein van zogenaamde hogere culturele, metafysische en ethische waarden werd ontkend. Het is eerder te zien als een poging om het toepassingsbereik van die waarden uit te breiden.

Die minimale ethiek is goed zichtbaar in het toneelwerk van Judith Herzberg, maar draagt ook haar gedichten. Herzberg bestrijdt de veranderlijkheid en de vluchtigheid van het bestaan door de waarneming van details en gering leven te intensiveren. Vergroting van het kleine, en verkleining van het grote is er het gevolg van. Een bundel als *Vliegen* (1970) is voortgekomen uit aandacht voor het geringe, zoals de bewerkingen naar het Hooglied (*27 liefdesliedjes*, 1971) ervan getuigen hoe de liefde uiteindelijk alles uit de verworpenheid kan oprichten. In deze optiek kan in *Zeepost* een condoom, ‘goeiig ontmoedigd afgedankt dingetje’, de gedachte oproepen ‘hoe internationaal, en alledaags/en goedertieren sex is’. Een embryo kan exemplarisch zijn, zoals in *Strijklicht*. ‘Zo'n kleine kreeft nog dunner dan/een muggevleugel, zo ongeschikt zich te verweren -/lijkt iedereen wel’. In *Beemdgras* (1968) staat:

> Overrompeld, plotseling, door een rozebottelplaatje
> op de Zwaardemaker, of nog meer het zonbeschenen blaadje
> dat ook op het etiketje staat. Afstanden, met geen
> bijl te kraken, zelfs niet 's zomers, als de botanische
> heus in die hartverscheurende belichting staat.
>
> Het is de weemoed, eindeloos krengig, panische
> haat, die door oudbakken lagen zich een weg baant
> naar het vroeger, toen aan het hoopvoller ontbijt
> de broer dezelfde taal nog sprak als zij.

> Ook 's nachts komt op haar af de onmacht
> stilte te doorbreken. Dat wat gedacht en weer opzij
> gezet is te vervangen. Zelfs lief lang wachten
> verandert niets. Aan onteigende ochtenden hangen.

Het rijm van het gedicht bevindt zich niet uitsluitend aan het eind van de versregel, het markeert ook het einde van zinnen en het kan verbindingen leggen tussen contrasten (‘botanische’ en ‘panische’). Het potje jam (specifieker: het blaadje op het etiket) wekt een onstuitbaar gevoel van weemoed om voorbij verleden. Die weemoed wordt niet gekoesterd, maar agressief bejegend, omdat het gevoel het evenwicht verstoort en het heden met wanhoop overschaduwt. De slotzin geeft aan de levensaanvaarding een ambivalent karakter.

Het nauwkeurig kijken, dat in dit gedicht ook blijkt uit de specificering in regel 2-3, heeft bij Judith Herzberg in het algemeen ten doel het inzicht in de eigen persoon en de wereld te vergroten. De kennis die zij opdoet, vervreemdt intussen van het kind dat zij was, en van de wereld. De afstand die ontstaat, wekt weemoed. De gewenning aan vervreemding, aan ouder worden, kan ineens verstoord worden door het zien van details van de kindertijd. Dingen als stepjes, gympjes, een kleurdoos, maar ook auto's en Jiddische liedjes, krijgen een omvangrijk belang omdat ze de vorm van nageleefd verlangen (kunnen) hebben (in *Strijklicht*), oftewel het geluk en de harmonie concretiseren. Dan liggen wanhoop en troost dicht bij elkaar.

> Over wanhoop van dingen:
> een blokkentoren die te hoog wordt en voorover reikt,
> een kraan die lekt, of een verlaten
> omgevallen autobus, troosten wij ons
> met de troost van dingen:
> schoenen, zoals ze daar zo samen staan
> en bovendien het merkje Arnica van binnen.

De veranderlijkheid van het leven mag niet worden vastgelegd in strakke (vers)regels of verharden in opinies. De veranderlijkheid is anderzijds, in de vorm van vergankelijkheid en groei, een bedreiging voorzover de ratio-

nalisering toeneemt met de volwassenheid en spontaan gedrag belemmert. ‘Als de mensen niet zoveel vonden konden/we elkaar argeloos likken, zoals we dat/een schelp doen,’ staat in *Zeepost*. Vandaar dat het openingsgedicht van deze bundel meer belang hecht aan wat de gebeurtenis voorafgaat of aan wat niet gebeurt, dan aan wat gebeurt. Niettemin gebeurt er helaas van alles wat de goedkeuring niet kan wegdragen.

Er is in *Strijklicht* ‘het gierende nieuws’, en in *Botshol* (1980) ‘het nieuws dat de keel omklemt’. Er zijn patsers in *Beemdgras* die niet ‘discreet en problematisch’ wensen te leven. Er zijn mannen die op ‘de aard van hun genie’ prat gaan, terwijl ze eigenlijk ‘de aard van hun genieten’ zouden moeten blootgeven. Er zijn interessante nieuwigheden. Er is de vooruitgang. Maar het weegt allemaal niet op tegen het uitsterven van walvissen, ‘reuzen van gevoel’. Herhaaldelijk wordt overwogen of het misschien niet het beste is zich niet te bemoeien met het leven. Maar: ‘Ja, het bestaat het beweeglijke leven/het maakt hebberig, bibberig, verzot.’

Dit verwarde gevoel van afwijzing en aanvaarding van het leven, dat nu eenmaal vrolijk en droevig is, voedt de opleving uit dreigende apathie of drukkende melancholie. Toch is er een grens aan de wil tot voortdurende zingeving aan het bestaan. ‘Alles betekent ook altijd iets. De vraag is alleen wat,’ zegt Adriaan moedeloos in het toneelstuk *De deur stond open* (1972). In dit grensgebied kan de neiging tot het immobilisme opkomen, zoals een fragment uit ‘De visser’ in *Botshol* getuigt.

> Wat kan ik beter doen dan niets,
> dan niet bewegen. Zelfs het geringste
> opslaan van een oog haalt onherstelbaar
> overhoop en brengt teweeg en brengt teweeg.

Het is een antwoord dat belichaamd wordt in Michiel uit het toneelspel *Dat het 's ochtends ochtend wordt* (1974). Hij blijft de hele dag in bed met de motivering: ‘Alles krijgt zo'n betekenis, wat je ook doet.’ Hij wil ook niet meer vrijen, omdat dat ‘van alles overhoop haalt’. Zijn vriendin antwoordt: ‘Als we er niks aan doen, dan verandert er toch niks.’ Waarop hij: ‘Jawel, juist wel, alles verandert toch juist aldoor. Je kunt het helemaal niet tegenhouden.’

Het antwoord van Michiel blijkt in het stuk niet afdoende. Hij komt in actie wanneer zijn vriendin in verwachting raakt. Hoe zou de wereld eruitzien als niemand meer een kind wil, is de expliciete vraag van het toneelspel. Het is, gezien het overige werk van Herzberg, een retorische vraag. Want ondanks alles blijkt uit de poëzie een sterke gehechtheid aan het leven. De gedichten zijn een weerspiegeling van dit leven, in hun vaak fragmentarische opbouw en aarzelende formulering. Het leven is geen verhaal dat eenheid of coherentie veronderstelt. Men dient eenheid zelf op te bouwen met brokstukken emotie, ervaring en herinnering, en tegelijk te beseffen dat men het hele leven bezig is met probeersels. 'Zodat als we beginnen dood te gaan/we geen idee hebben waaraan,' staat in *Botshol*. En hoe men ook probeert en gegevens combineert, harmonie zal ver te zoeken blijven, zowel in het leven als in de poëzie. In 'Voorradig gevoel' in *Zeepost* staat:

> Al eigen ik me alles toe
> 'de hele wereld en een paar nieuwe schaatsen' -
> daarmee heb ik het mozaïek nog niet gelegd
> of het woord eeuwigheid gevonden.

In haar verslag van een poëzieworkshop noemt Herzberg de inspanningen van de deelnemers - het is van toepassing op haarzelf - 'ontroerend, omdat het [schrijven van gedichten] een hommage aan de wereld, aan de realiteit is; het is een manier om met die realiteit op persoonlijke voet te verkeren'. Het onvermogen de persoonlijke geschiedenis in verband te zien met de loop der geschiedenis is een vraagstuk dat op indringende manier ook wordt opgeroepen in de muziektheater productie *Leedvermaak* (1982). In *Uit den vreemde* van Ernst Jandl, dat Herzberg vertaalde (1982), staat zonder twijfel de reden van de desintegratie: 'geschiedenishaat/had hij het grondigst opgedaan/in de nazitijd'. Therapeuten kunnen bij de oplossing van het probleem van geen dienst zijn, omdat 'zij niets hebben meegemaakt'.

Ook Judith Herzberg zelf heeft met het probleem geworsteld blijkens haar mededeling over *Tussen Amsterdam en Tel-Aviv* (1988). Als reden dat ze 'het meest persoonlijke dat ik ooit heb geschreven' toch heeft uitgegeven, oppert ze: 'Misschien wel omdat ik me steeds meer begin te realiseren dat

al die persoonlijke zaken uiteindelijk helemaal niet zo verschrikkelijk persoonlijk zijn. Hoe ouder ik word, hoe meer ik denk dat ze een voorbeeld kunnen zijn van wat er met mensen is gebeurd, in deze eeuw. Dat het niet zo uniek is wat ik schrijf, dat het wellicht heel goed past in de geschiedenis.'

In haar kameropera *Merg* (1986) komt de aloude vraag 'Ben ik mijn broeders hoeder?' aan de orde. Een zieke man vraagt zijn broer donor te willen zijn bij de noodzakelijk geworden transplantatie. De broer stemt in, maar zijn vrouw kan dat niet verkroppen. Haar was niks gevraagd. De zieke zegt dan tegen zijn broer: 'Voor mij is het alleen maar een zaak van leven en dood, voor jou van leven en leven. Hoe wil je leven, dat is de vraag.'

Deze vraag, geformuleerd tegen de achtergrond van dreigende dood, is het fundament van het hele oeuvre van Herzberg. Daarmee beweer ik niet dat haar werk zonder meer een leerschool voor het (gevoels)leven en de menselijke omgang is. Als er al sprake is van moraal, dan wordt die nooit enkelvoudig, dogmatisch of expliciet geformuleerd. Gedichten en scènes tonen mogelijkheden van levensvormen. Daarbij wordt de lezer dan wel toneelbezoeker de rol van jury in ethische kwesties toegekend. Die mag het oordeel van goed of kwaad uitspreken.

Een gezonde, zo men wil modernistische twijfel aan uniforme normen en aan bestaanszekerheid, aan de kenbaarheid van de wereld en scepsis ten aanzien van de taal als communicatiemiddel maken het onmogelijk om eenduidige levensrecepten te leveren. Ook de individualiteit van mensen staat eensluidende opvattingen omtrent het bestaan in de weg. Maar authenticiteit en eerlijkheid lijken belangrijke waarden voor Herzberg. De enige zekerheid ligt in persoonlijke verantwoordelijkheid voor keuzes en beslissingen. Een collectieve verantwoordelijkheid jegens het leven zou kunnen worden gevoed door de liefde voor elkaar en eerbied voor de dingen, maar bestaat niet in abstracto.

In *Dagrest* (1984) staat ten slotte een veertiental notitieachtige gedichten die een wat moraliserende toon hebben. De kern van de moraal is vervat in het advies van 'Dochters': 'trek het echte onder het puin van het verplichte uit'. Het is een advies dat geheel strookt met de postmoderne afwijzing van opgelegde ethische normen.

Uit ethisch oogpunt gaat het telkens om de vraag waarvan Remco Campert zo schrok. Hoe te leven en wat te doen?[20] In zijn essay 'De nieuwe elite' uit 1939 herinnerde Menno ter Braak eraan hoe in lang vervlogen tijden het gezaghebbend verbond van kerk en staat zijn legitimiteit ontleende aan Hem die in den Hemel troont. Naarmate het godsgeloof terrein verloor, zijn de wereldlijke en klerikale machten uit elkaar gegroeid. Keizer en paus, priester en soldaat die ooit gezamenlijk aards bezit en een hemels vaderland verdedigden met het woord en het zwaard, zijn elkaar steeds slechter gaan verdragen. Ter Braak constateerde dat de priester en de soldaat waren verworden tot de bruut en de schoolmeester.

Armando lijkt in zijn literaire werk de consequentie uit deze vaststelling te hebben getrokken. Veel van zijn dichtbundels dragen een motto dat ontleend is aan het werk van Ernst Jünger. Deze Duitse schrijver heeft als theoreticus van het nationaal-socialisme en verheerlijker van geweld volgens Ter Braak gezorgd voor 'de emancipatie van de germaanse bruut tot maat van alle dingen'. Het openingsgedicht van Armando's *Verzamelde gedichten* (1964) voert al de tegenstelling van moordenaar en priester op.

> ik kom naar de oosterse dancing
> 4 uur later zal men haar vinden
> een dolk van hollandse makelij
> en een wit wolkje [...]
>
> en de moordenaar a. zal nooit bekennen
> dat weten ze [...]
>
> ik wil priester worden goed jongen hier is een
> bodemloze fiets en zonder woorden reed ik weg
> naar paleizen en kastelen waar
> mij alles werd beloofd.

Uit de rest van de verzamelbundel, die de periode bestrijkt van 1951 tot 1963, blijkt Armando's keuze voor de uitbeelding van geweld. Die keuze heeft aanvankelijk veel misverstand rond persoon en werk gewekt. Hij werd ervan beschuldigd de mentaliteit te bezitten waaruit eenmaal de ss

was geboren, en de schaamteloze cultus van het geweld vond men weerzinwekkend.

Zulke oordelen miskennen het feit dat een motto naast een instemmende ook een waarschuwende betekenis kan hebben en dat iemand die over geweld schrijft, zelf nog geen geweldenaar hoeft te zijn. Nu had Armando met een notitie als ‘gelukkig nog duizenden slachtoffers’ wel de schijn tegen, maar de verontwaardiging over deze tekst spoorde niet aan tot een aanklacht van de werkelijkheid, waarin dagelijks slachtoffers vallen. Zijn verbale gewelddadigheid jegens Ad den Besten, die hem een epigoon van Vijftig had genoemd, loog er in *Gard Sivik* (nr. 19) ook niet om. In het violente portret, gestileerd naar de hardcore detective, bepaalt de kenmerkende tegenstelling van haat en vriendelijke inborst ook de satirische teneur.

Achteraf gezien is het verbijsterend om de scheve reacties op Armando's werk te lezen. Men zag alleen zijn bruutheid en had geen oog voor de eigen grove reacties, noch voor het brute geweld alom in de werkelijkheid. Die werkelijkheid kwam niet van pas in poëzie, zo oordeelde men. Een gunstige uitzondering vormde C. Buddingh', die in *Het Parool* van 13 juni 1964 Armando te eerlijk en te intelligent noemde om een idealistische of humanistische stelling te betrekken. ‘Hij weet dat de mensen die zich stoten aan een éénregelig versje als: “gelukkig nog duizenden slachtoffers” in veel gevallen dezelfde mensen zijn, die zich in de oorlog 's nachts lagen te verkneuteren als zij de Amerikaanse bommenwerpers hoorden overgonzen, die op weg waren om Duitse steden plat te bombarderen, of met genoegen in de krant lazen hoe de Griekse partizanen door de Engelsen in de pan werden gehakt.’

Buddingh' had al eerder Armando's thematiek van het geweld verdedigd bij de opening in 1958 van een tentoonstelling van diens schilderijen en tekeningen in Dordrecht. Hij herinnert in zijn openingstekst niet alleen aan het geweld van de Tweede Wereldoorlog of aan de Spaanse burgeroorlog, maar ook aan allerlei gewelddadigheid van na 1945.

> u vergeet het wel graag maar u woont
> tussen muren van dode joden
> uw huis staat in little rock

in uw tuin vechten Cyprioten en engelsen
uw tabak is gestolen u bent gesneuveld
niet één keer doch honderd maal
en morgen valt u opnieuw
op quemoy of in israël

en ook al vergeet u het zelf
armando heeft u zien vallen
armando heeft u gezien
toen u bekassi bombardeerde
hij heeft u horen zeggen: dank je
ik werk niet voor een jodenfooi
hij heeft u beklopt beluisterd betast en doorgelicht
hij heeft zijn diagnose gesteld in bloed en in roet
een rustig fenomenoloog van de waarheid
die zich niet druk maakt om zijn patiënt

Het gaat Armando om een zo concreet, maar niettemin zo beeldend mogelijk onderzoek van de abstracties oorlog en strijd, om een onderzoek ook van menselijke verhoudingen en gedrag. Om nu niet als zedenprediker of als schoolmeester in gemoraliseer te vervallen poseert Armando in zijn werk als de bruut, die zonder ideologie en zonder morele ballast opereert. Maar het is anderzijds volstrekt duidelijk dat de weergave van geweld en de mythische vergroting ervan een ethische, zo niet een didactische functie hebben. Zo gezien vervult Armando een priesterlijke functie in het gewaad van de bruut. Hij is een boetprediker à la Savonarola, aan wie hij in 1973 een vierluik wijdt. In Savonarola zijn de trekken zichtbaar van ascese en extase, van gruwelijkheid en reinheid, zoals die al in het tweede gedicht (uit 1952) van de *Verzamelde gedichten* voorkomen.

De thematiek van het geweld is de consequentie van de aanvaarding van de realiteit. Die aanvaarding legt Vaandrager in *De hef* (1975) in Armando's mond. ‘Ik weet dat ik aanvaarden moet, konsekwent: de realiteit, met een hoofdletter, wel te verstaan. En ga niet hakkevitten: “wat verstaat u onder Realiteit.” Iedereen weet gelijk wat ik bedoel, als ik dat woord gebruik.’

Armando berust niet in die realiteit. Dat bewijst alleen al het feit dat hij erover schrijft. Als hij zich een realist noemt, is dat omdat hij geen moralist wil heten en omdat hij in zichzelf de ambivalentie erkent slachtoffer en dader te zijn, die geen veroordeling toestaat van menselijk gedrag. In zijn functie van een zo objectief mogelijk verslaggever van het heden en van een zo nieuwsgierig mogelijk rechercheur van het verleden is hij toeschouwer en onderzoeker die tot een medeplichtige wordt, net als de lezer van zijn werk. Deze medeplichtigheid komt voort uit de angst en tegelijk de fascinatie voor de macht of het geweld.

Dat de mens niets kan ondernemen tegen de ongevoeligheid van de tijd, die maar voortgaat, en ook niets tegen de onaandoenlijkheid van de natuur, die maar voortgroeit - in weerwil van de geweldplegingen - draagt ertoe bij dat de hele micro- en macrokosmos medeplichtig wordt en schuldig is aan de onbereikbaarheid van de begeerde eenheid en harmonie van het bestaan. De kunst is een onmachtig gebaar van verzet tegen tijd en natuur, ook in de visie van Armando.

Misschien kon Armando zijn woede hierover afreageren in de beoefening van de bokssport. Het treffen van de werkelijkheid met de taal is trouwens een formulering die de dichter tot een pugilist maakt. Dat hebben ook andere dichters gezien. Maurits Mok noemt in *Met Job geleefd* (1972) dichters ‘schaduwboksers met de taal’. Jaap Harten is van jongs af gefascineerd geweest door boksers. Hij wijdt in *Een lokomotief achter prikkeldraad* (1970) een cyclus van negen gedichten aan de bokssport, waarin de poëticale reden van zijn fascinatie niet ontbreekt.

> Komt dat omdat boksen op poëzieschrijven
> lijkt: geen effekt zonder voltreffer,
> geen gespierde regels zonder
> mishandeling -
>
> in iedere dichter zit een kannibaal,
> een pronkhaan en een sparring-
> partner voor de taal.

Een van de gedichten is gewijd aan de eerste zwarte wereldkampioen zwaargewicht Jack Johnson, van wie Harten niet vermeldt dat die uitgedaagd werd door de stamvader van de Amerikaanse dada-beweging, Arthur Cravan (Fabian Lloyd). Het gevecht vond plaats in Madrid op 23 april 1916. Cravan werd in een korte eerste ronde tegen het canvas geslagen. Maar dit ter zijde.

Omdat bij Armando de mythische verbeelding van de strijd zich in de natuur afspeelt, staat hij in de romantische traditie, zoals ook Lucebert op zijn manier. Net als bij Coleridge (om maar te zwijgen van de Duitse romantici) is bij Armando het landschap zowel de plek der herinnering als de bron der metaforen die de herinnering beschrijven. Een uitspraak van hem in de *Haagse Post* van 13 april 1974 past in dit romantisch concept. ‘Ik heb altijd een kunst willen maken die zo'n groots karakter heeft dat die kan wedijveren met de natuur.’ Die romantische instelling - die ten overvloede geen wereldvlucht, maar kritiek behelst en een kunst wil maken voor de samenleving - blijkt goed uit *Dagboek van een dader* (1973).

In de reacties op Armando's werk is in het verleden het accent volledig gevallen op de beschrijving van het leven in termen van geweld en gewelddadigheid. Er werd geen aandacht besteed aan de tegenkant ervan. Het equivalent van het geweld in de wereld is de gespierde taal, de taal als een pistoolschot. De wil tot stopzetting van het geweld is te lezen in de regel ‘sta of ik neem de wapenen in mijn mond’, wat zoveel wil zeggen als sta of ik schiet, houd op of ik spreek. In *Hemel en aarde* (1971) is de persoonlijke en innerlijke strijd op een mythisch plan gebracht. De schepping is een angstig visioen van onstuimige profeten in een bang heelal, waarin ook plaats is voor moed en heldendom. In het zwijgen is ‘de volmaakte, de verlosser een heerser’, zodat alweer blijkt hoezeer de poging tot beschrijving en tot spreken de onvolmaaktheid impliceert. De strijd van de mens om inzicht te verwerven in het mysterie laat het landschap koud. Het landschap valt wel als boek te lezen, maar het openbaart zijn geheimen niet.

In *De denkende, denkende doden* (1973) doet Armando opnieuw een poging om inzicht te putten uit de bron der herinneringen, dat wil zeggen uit een tijd die men zich denken kan als beter dan die waarin men leeft. Een symbool ervan is het kind, dat een wreed leven tegemoet gaat en waarover

meer dan eens ach en wee wordt uitgeroepen. Niemand weet het kwaad in de wereld te beteugelen of te verklaren. En opnieuw is er in deze bundel een tweestrijd gaande tussen spreken en zwijgen, die uiteindelijk wordt beslecht ten gunste van een verlangen naar 'een blind begin van bindend zien en denken', naar een oorspronkelijk gedachte, romantische eenheid van micro- en macrokosmos.

In plaats van harmonie zijn wraak en koude ons als kind gegeven, zo wordt er gezegd in *De denkende, denkende doden* en *Het gevecht* (1977). De weg terug, naar moeder aarde, naar stilte en zwijgen, is afgesloten en wij zullen de strijd moeten aanbinden met het leven, met de medemens, met onszelf, met de vijand. In *Aantekeningen over de vijand* (1981) is in deze optiek de meest wezenlijke mededeling: 'Kijk, de samenhang ontbreekt, begrijp je? En dat moet ook: er bestaat namelijk geen samenhang.' Niemand blijkt schuld daaraan te hebben. Alleen het landschap draagt schuld door te suggereren dat er niets aan de hand is en tegelijk sarrend uit te dagen tot een beslissend antwoord op de vraag naar de zin van het al.

Deze globale observaties vallen te concretiseren aan de hand van *Dagboek van een dader*. Voor het omslag van de bundel is gebruikgemaakt van Caspar David Friedrichs schilderij 'Chasseur im Walde', waarop de nietigheid van de mens in de natuur, tussen de dennenbomen, veraanschouwelijkt is. Vervolgens zijn er talrijke romantische motieven in de dagboekgedichten aan te wijzen. Op 24 november noteert de dader in zijn dagboek dat eenvoud een voorwaarde is om het landschap te begrijpen. 'Het landschap kan gelezen/worden. Het kent vele geheimen.' Op 1 januari noteert hij zijn verlangen naar evenwicht tussen natuur en hemzelf.

> Heb zo geroepen in de Natuur,
> op bomenpaden. Stil te staan
> en te kijken naar de kale
> stammen en maar roepen.
> O, laat er evenwicht zijn tussen
> de sterke bomen en mijn
> binnenste. Het laatste zo
> onrustig. De stammen
> daarentegen zijn fier.

Heel alleen roepen, gebaren
maken en klanken schreeuwen.
Hoop dat het geeft. Ja, het geeft.
Aan het eind van de dag
nagenoeg schor met hese stem,
maar rustiger.

Op 3 mei wordt het verlangen naar vereenzelviging van micro- en macrokosmos uitgedrukt.

Een groot gevoel behept mij.
Hier sta ik tussen hoge,
schuldige bossen. Dit zal de
Macht zijn, waarover men veel
hoort. De Macht kan zo brutaal
zijn, zo bedreven.
Laat de Machten tot mij komen,
in mij vervloeien, zodat ik,
dood of levend, één ben met alles.
Maar hoe dan toch.

En op 25 mei kan hij bijna de verleiding niet weerstaan de profetenmantel (die van Savonarola) om te slaan.

Zo, hier had men dus een
brandstapel. Mooi.
Ik wil de medemens wel degelijk
veroordelen in al zijn doen
en laten. Wij prediken en
rechtzetten. Oproepen tot een
groot begin met herauten, met
guirlandes.
Is dit mijn onvertogen opdracht?
Neen. Kijken en voorzichtig
denken.

Zie, de steden verwarren mij.
Opgelet: het is er niets gedaan.

Armando verwacht zijn heil van de natuur, maar rekent tegelijk het landschap de geheimzinnigheid ervan aan. Hij verklaart het zelfs schuldig, aangezien het een onbewogen getuige is van geweld. Ook de medemens en de tijd zijn schuldig. Daar Armando zich herkent in de medemens, sluit hij zichzelf niet uit van schuld. En voorzover de lezer zich met hem wil identificeren, is ook die verantwoordelijk, maar heeft hij tegelijk dezelfde gezindheid als Armando in het naarstig zoeken naar een oplossing.

Deze instelling houdt in dat dichter en lezer verwoed, onrustig, gespannen, vol kritische overgave en aandacht moeten zijn, en zich niet moeten gedragen als een verwerpelijk medemens dat verlakt en zich laat verlakken, kwaad in de zin heeft, geen genade kent, luid praat, kwebbelt of grootspraak bezigt. Deze medemens 'is erg alsof' en laat te wensen over. Hij is vooral dan schuldig als hij slechts weet heeft van talmen en vergeten, passief is. De veroordelingen slaan evenzeer op de dader die zich oprecht afvraagt of hij niet zelf de medemens is, de vijand in zich heeft.

Wat ik beweerd heb over de ethische en morele dimensie van kunst, literatuur, poëzie is uiteraard niet onbekend, maar het is tot voor kort geen bemind onderwerp van gesprek geweest. En het kan worden aangevuld met andere voorbeelden. De derde strofe van 'Bij een eindexamenfoto'[21.] van de lerares klassieke talen Ida Gerhardt raakt de kern van de kwestie die ik hier heb willen aanroeren.

Een Streber, jongens, strebt omdat hij streben moet.
Want dat is zijn natuur: zo moet een bunzing stinken.
Bijbels: hij heeft zijn ziel verkocht voor werelds goed.
Klassiek: hij zal zijn eigen vleugelpaard verminken.

Een Streber, jongens, strebt omdat hij streben moet.
Mocht één van jullie ooit tot dát bestaan verzinken
- mijn klas, die ik met Plato's Phaedros heb gevoed -
dan zie ik liever, dat hij eerlijk zal verdrinken.

Ik heb dat alles wél nooit op het bord gezet.
Ik heb het je, uit schuwheid, nooit zozeer verteld.
De ethica bleef steeds zwijgend verondersteld.

Nu word ik achteraf door dit verzuim gekweld.
Mijn knappe klas - ik zie met zorg naar je portret.
Laat het niet nodig zijn. - Vergeef mij dit sonnet.

Eindnoten:

1. Zie voor de context mijn *Het komplot der Vijftigers*, Amsterdam 1979, p. 111.
2. Charlotte Mutsaers, *Kersebloed*, Amsterdam 1990, p. 109; Gerrit Krol, *Wat mooi is is moeilijk*, Amsterdam 1991, p. 173; en Patricia de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood*, Amsterdam 1993, p. 23.
3. Patricia de Martelaere, 'Wie goed doet, goed ontmoet. Ironische bemerkingen bij Rorty's idyllisch liberalisme'. In: Sorin Alexandrescu (red.), *Richard Rorty*, Kampen 1995. p. 115-128.
4. Interview met Ger Groot in *NRC Handelsblad* van 28 mei 1993. Op de manier dus van de televisiereportages die een eind zouden hebben gemaakt aan de oorlog in Vietnam.
5. Deze opvattingen treffe men *passim* aan in Thijs Jansen (red.), *De lezer als burger. Over literatuur en ethiek*, Kampen 1994. Overigens toont een aantal experimenten in Frank Hakemulder, *The moral laboratory. Literature and ethical awareness* (diss. Utrecht 1998) dat veronderstellingen over effecten bevestigd kunnen worden.
6. Albert Verwey, 'Van Jacques Perk tot nu'. In: idem, *Keuze uit het proza van zijn hoogleraarstijd (1925-1935)*, Zwolle 1956, p. 12-33; citaat p. 27. Uit het speciale nummer van *Nederlandse Letterkunde* 3 (1998), 'van vorming tot vak', blijkt dat het bij taal- en letterkundeonderwijs op scholen, halverwege de negentiende eeuw, niet alleen ging om de overdracht van kennis, maar vooral om vorming van geest en gemoed (p. 220). Matthijs Siegenbeek sprak in 1797 over ontwikkeling van gevoel en verstand, en van 'edele gevoelens en neigingen' (p. 226). In 1932 spreekt men van 'zedelike vorming der jeugd' (p. 241), in 1936 heeft A. Zijderveld het ook over 'verrijking van gemoed en geest' (p. 238).
7. Jan Blokker, *De kwadratuur van de kwattareep. Zestig jaar collectieve propaganda voor het Nederlandse boek*, Amsterdam 1990, p. 18.
8. Blokker, *De kwadratuur*, p. 48 en 214.
9. Helma van Nierop noemt 1985, het jaar van Els Pelgroms *Kleine Sofie en Lange Wapper*, als markering van het begin van de discussie over het verschil en de overeenkomsten tussen kinderboeken en boeken voor volwassenen (*NRC Handelsblad*, 17 juli 1998). Dat is precies ook het jaar waarin ter gelegenheid van het veertigjarig bestaan van uitgeverij Van Oorschot *Gedichten* verschijnt, een keuze uit eigen werk van Elisabeth Eybers, F. Harmsen van Beek, Judith Herzberg, Hanny Michaelis, M. Vasalis en... Annie M.G. Schmidt. Dit is bij mijn weten de eerste keer dat Schmidt in een dergelijk canoniek gezelschap optreedt. Zij kreeg in 1987 de Constantijn Huygensprijs.
10. G.J. Dorleijn, *Terug naar de auteur. Over M. Nijhoff*, Baarn 1989, p. 57.
11. Geciteerd in: R.V. Johnson, *Aestheticism*, Londen 1969, p. 71.
12. Robert Anker, *Olifant achter blok*, Amsterdam 1988, p. 100 en 90.
13. Zie noot 4. Sinds juli 1998 behoeven dode paarden dan ook niet meer verbrand te worden, maar is het bij wet toegestaan hen te begraven - een recht dat ze nu delen met huisdieren als katten en honden.
14. Overigens gaat het - ondanks de verregaande identificatie die gepaard gaat met herinneringen aan een verloren paradijs - bij Rutger Kopland juist om de pijnlijke afstand tussen mens en schaap, tussen mens en hond, tussen mens en geit. Die afstand ligt besloten in deze strofe uit 'Bij de paarden' in *Wie wat vindt heeft slecht gezocht* (1973): 'Paarden zijn bij na hetzelfde als/mensen, maar lichaam en huis tegelijk.' De jaloezie betreft de staat der dieren, bij wie mogelijkheid en werkelijkheid samenvallen, terwijl bij mensen vervreemding ontstaat als gevolg

van het feit dat ons wonen in de wereld niet gelijk is aan ons bewustzijn van de wereld. Zie ook: Ad Zuiderent, '"Ieder mens zou een dier moeten zijn"'. In: Anja de Feijter en Aron Kibédi Varga (red.), *Dichters brengen het te weeg. Metafysische vraagstellingen in de moderne Europese poëzie*, Kampen 1994, p. 157-169.

15. Philippe Audoin, *Les surréalistes*, Parijs 1973, p. 67-68.
16. In *En al mijn levensdagen stonden in uw boek. Gedichten naar de bijbel uit de twintigste eeuw* (Utrecht 1995) brengt de samensteller Huub Oosterhuis 'dat is alles' in verband met Exodus 22:21. Ik merk op dat titel en ondertitel van deze bloemlezing ten onrechte de suggestie wekken dat Kouwenaar zijn gedicht zou hebben gefabriceerd 'naar' dit bijbelboek. Deze opmerking geldt ook andere dichters in de bloemlezing.
17. In Hans Dütting (red.), *Archief de Vijftigers, II*, Baarn 1983, p. 41-42.
18. Dütting, *Archief*, p. 47.
19. Dütting, *Archief*, p. 42.
20. Het gaat dus niet om 'to be or not to be', maar om wat de gesprekspartners in *Lord Jim* (1900) van Joseph Conrad zeggen: 'the question is how to live', en: 'How to be! *Ach!* How to be.' Hierop (maar waar?) wees Willem Jan Otten mij.
21. De vierde regel verwijst naar Plato's *Phaedrus*, waar Socrates de ziel vergelijkt met 'het verstrengeld vermogen van een span gevleugelde paarden en een menner'. Zie Mieke Koenen, 'Die Eroos in het hart bleef dragen. Plato in het dichtwerk van Ida Gerhardt'. In: M.F. Fresco (red.), *Naar hoger honing. Plato en Platonisme in de Nederlandse literatuur*, Groningen 1998, p. 199-219; citaat p. 205.

[7] Een revue van identiteiten

De opvatting dat de dichter zijn zielenroerselen maar voor zich moet houden en het gedicht de kans moet geven stemmingen en emoties op te wekken - de verschuiving in aandacht van dichter naar gedicht - bestaat in Europa sinds Mallarmé, en in Nederland vooral sinds Nijhoff haar uitdroeg in oppositie met de expressieve Willem Kloos. In de jaren zeventig is Gerrit Kouwenaar in verband gebracht met deze opvatting.[1.] Zei Kloos dat de mens moest sterven eer de kunstenaar leeft - een gedachte die de 'Mathilde-cyclus' van Jacques Perk besluit - Nijhoff wilde dat ook de kunstenaar moest sterven, 'opdat het kunstwerk leeft'. Dat wil zeggen dat ervaringen en emoties in aanleg weliswaar van subjectieve aard zijn, maar dat deze persoonsgebondenheid in het creatieve proces zoveel mogelijk geneutraliseerd, geobjectiveerd wordt en de dichter plaatsmaakt voor de taal. In het ontstaansproces hebben Mallarmé en Nijhoff de ervaring dat de woorden als het ware het initiatief nemen, dat de taal het voor het zeggen heeft. 'De woorden moeten geheel zich zelf zijn [...] Alleen de woorden zelf geven licht. Alleen hetgeen geschreven is toont het gezicht van de dichter. Daaruit moet hij begrepen worden, niets mag worden verklaard of verhelderd van terzijde,' schreef W. Barnard alias Guillaume van der Graft in 1959.[2.]

Met deze en soortgelijke personificaties is dus niet gezegd dat er leven of individualiteit ontbreekt aan het gedicht, dat er in poëzie niet naar een bepaalde identiteit gezocht zou kunnen worden of dat er geen zelfreflectie aanwezig is, zoals dat in het dagelijks leven ook niet ontbreekt. Een regel van Nijhoff laat dit al zien - 'en ik werd die ik was gebleven' (uit 'De soldaat en de zee') - en ook Hans Faverey levert talrijke voorbeelden van paradoxale identiteitsproblematiek. 'Was ik maar die ik ben gebleven', of: 'Ik/ben het immers zelf: de jager/die mij opjaagt om te kunnen/samenvallen met mijzelf'.

Wie het gedicht leven toedicht, zadelt het dus op met alle problemen verbonden aan onze verhouding tot de dingen, de natuur en de geschiedenis, tot de ander, aan ons zijn in de wereld en aan ons zelfbewustzijn, dat splitsing van subject en object veroorzaakt. ‘Heb of ben ik mijn lichaam’ is de kern van de problematiek die Martin Reints in *Lichaam en ziel* (1992) aanschouwelijk bespiegelt. Volgens de flaptekst heeft Anton Korteweg de gedichten in zijn bloemlezing uit eigen werk, *Dierbare tijden* (1988), zodanig gerangschikt ‘dat een samenhangende levensbeschrijving is ontstaan van een calvinistische romanticus die zich ontwikkelt van knaap tot man’. Zulke vastomlijnde persoonlijkheden treden ons zelden uit het laboratorium van de identiteit tegemoet. Het gedicht is eerder een onderzoeksverslag van overwegingen. Zo luidt ‘Een belangrijk probleem’ van J.A. Emmens:

> Niet als Napoleon, nee, maar hoe dan?
> Als nurks of nozem, de verlopen neven
> van het miskend genie?
> Als specialist in hoogstmerkwaardige gegevens?
> Als orgelman van het wereldraadsel
> of trainer in kwaadaardigheid?
> Het staat nog te bezien. In elk geval
> niet als Napoleon. Dat spreekt.

Voorzover de Tachtigers de poëzie niet meer zagen als dienstmaagd van maatschappelijke en godsdienstige overtuigingen, is hun poëzie autonoom. Zij staat alleen nog in relatie met de passie van de dichter en in verbinding met even gepassioneerde lezers. De autonomie die Nijhoff en de zijnen voor ogen staat, gaat een stap verder. De navelstreng van het gedicht met de dichter is, extreem gesteld, losgesneden. Déze autonomiegedachte, die veronderstelt dat de mens van vlees en bloed een tekstueel weefsel is geworden, dat het vlees woord is geworden, roept altijd weer de vraag op naar de verhouding van dichter en gedicht. Als men de modernistische opvatting van de zelfwerkzaamheid van de taal wil delen, zou het wel eens kunnen zijn dat de formule ‘vlees-is-woord-geworden’ ook en misschien wel beter kan worden omgedraaid tot de aloude formulering die

we kennen uit de proloog van het Johannes-evangelie, ‘het woord is vlees geworden.’

Hiermee begeef ik mij op de gladde vloer van het laboratorium waarin ontmanteling van het ik en constructie van literaire identiteit centraal staan. Een ingewikkelde kwestie die eenvoudig wordt uitgedrukt in de bekende uitspraak van Rimbaud (‘Je est un autre’) en die ook resoneert bij Kouwenaar - ‘ik de ander en ik/het individu ge-spleten’ - of in de regel uit het laatste gedicht van *De sonnetten van de kleine waanzin* (1957) van Hans Andreus: ‘Vergeet mij - want die het schrijft is het niet’.

‘Dichten is - het is door velen op velerlei wijzen uitgesproken - tegelijk zich onthullen en zich verhullen,’ schreef J.C. Bloem in 1935. Het is een mening die haaks staat op de gedachte dat de dichter zich vooral tijdens publieke optredens in literaire cafés of op podia toont zoals hij werkelijk is. Maar, zegt Bloem, ‘een dichter is aan de bittertafel waarlijk niet minder gemaskerd dan in zijn gedicht, integendeel, in een werkelijk goed gedicht is hij veel wezenlijker aanwezig dan in de schijnbaar natuurlijker lichamelijke aanwezigheid. Juist in deze moet men den mensch veelal zijns ondanks betrappen, in het *werkelijke* gedicht geeft hij zich zooals hij is, zonder den altijd hem veranderenden invloed van zijn omgeving te ondergaan.’[3.] Van gelijke orde schreef Herman Gorter al circa 1888 in een ongedateerde brief aan zijn meisje Wies Cnoop Koopmans: ‘Zeg toch niet kind, dat mijn schrijven opgewondenheid is. Zal ik je wat anders zeggen? Ik geloof dat ik mijn eigenlijk ik eerst dan ben, als ik ben in zoo'n dichterlijke toestand.’[4.] En W.B. Yeats meende dat de dichter weliswaar schrijft uit privé-ervaringen, maar dat hij ‘never speaks directly: he is never the bundle of accident and incoherence that sits down to breakfast; he has been reborn as an idea, something intended, complete’.[5.]

Gorter, Bloem en Yeats maken hier het bekende onderscheid tussen leven en werk, mens en dichterlijke persoonlijkheid, tussen biografie en literaire identiteit, maar doordat zij de literaire identiteit zien als ‘wezenlijker’ of als een vervollediging (‘complete’ zegt Yeats) blijft er via het gedicht een relatie tussen individu en persona poeta bestaan. Dat betekent een eerste relativering van de absolute splitsing die Mallarmé op het oog had toen hij kort en bondig in een brief noteerde: ‘Devant le papier, l'au-

teur *se fait*.'[6] Met dit 'zich maken' verwierp hij zeker ook klassieke gedachten over nabootsing van de werkelijkheid en contemporain realisme, en verzette hij zich tegen de romantische gedachte dat poëzie inblazing van de Muze is of expressie van het eigen ik, van zielenroerselen, een gevoelsuitstorting - 'de aller-individueelste expressie van de aller-individueelste emotie', om met Kloos te spreken.

Tegen de opinie van Mallarmé (en ook tegen die van Kloos) zijn er allerlei bezwaren van contextuele aard te maken. Want zoals in het dagelijks leven onze identiteit in hoge mate beïnvloed en bepaald wordt door maatschappelijke factoren en ons bewustzijn mede afhankelijk is van onbewuste actoren, zo is ook de literaire identiteit niet alleen een kwestie van predispositie en van talige constructie, maar ook resultaat van verschillende factoren die liggen tussen aangeboren talent en bewuste keuzes uit de traditie en voorhanden mogelijkheden. Dat resultaat is, zo zegt Leonard Nolens in *Hart tegen hart* (1991), 'het nieuwe dat ontstaat wanneer een mens zijn overlevering gegeten heeft met zijn unieke mond en spijsvertering en vervolgens afgescheiden in de glanzend bezielde drol die ieder artefact moet zijn'.

Mallarmés boude uitspraak lijkt mij hiermee voor de tweede keer gerelativeerd. Een auteur die zich op geheel onafhankelijke wijze losmaakt van zichzelf, zich maakt, een ander construeert, is onbestaanbaar. Er wordt nogal eens vergeten dat Eliots befaamde uitspraak uit 1919 - 'Poetry is not a turning loose of emotion; it is not the expression of personality, but an escape of personality' - wordt gevolgd door een zinsnede die de relatie van individu en 'onpersoonlijkheid' niet ontkent. 'But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things.'[7]

Bovendien is wat Nolens zegt ook geldig in het perspectief van de lezer. De intertekst van de historische of contemporaine ontstaansperiode, van de literaire traditie, van mode en actualiteit, van de literair-politieke strategieën, van het oeuvre en zelfs van de biografie, deze intertekstualiteit speelt een zodanig belangrijke rol - erkennen we nu - dat autonome literaire identiteit ook sterk wordt gerelativeerd bij betekenisgeving aan poëzie, bij deconstructie voor mijn part. Het verschijnsel van de intertekstualiteit frustreert niet alleen de romantische gedachte van absolute originaliteit, maar ondermijnt ook modernistische tekstopvattingen.

Niemand dicht in isolement. In 1944 ried T.S. Eliot aankomende dichters ten stelligste af hun verzen op te sturen naar gevestigde tijdschriften, aangezien dat alleen maar tot onbegrip bij en afwijzende reacties van zittende conservatieve redacteuren zou leiden. Hij adviseerde hun met een groepje verwante kunstenaars een eigen tijdschrift op te richten of een bloemlezing samen te stellen, waarmee de aanval kan worden geopend op literaire bolwerken. 'For a poet must make a place for himself among other poets, and within his own generation, before he appeals to either a larger or an older public.'[8] *De Held* is zo'n tijdschrift geweest, waarin bijvoorbeeld Nachoem M. Wijnberg publiceerde.

De Vijftigers presenteerden zich met *Atonaal*, Zestigers met *Barbarber* en *Gard Sivik*. Feministen verzamelden zich rond het tijdschrift *Chrysallis* of verschenen in *De Nieuwe Wilden*. De bloemlezing *Maximaal* gaf aan de deelnemers zelfs hun naam: 'Maximalen'. Wie weet hoeveel moeite Marsman in het verleden heeft gehad om zijn verzen in *De Gids* geplaatst te krijgen (wat wellicht mede aanleiding is geweest tot de oprichting van *De Vrije Bladen*) zal instemmen met het advies van Eliot. Het is in ieder geval zeker dat *Het Getij* en *De Vrije Bladen* in de jaren twintig zijn opgericht door en voor jonge auteurs die zich buiten de bekende paden wilden begeven. Ze hoefden dan niet onderworpen te zijn aan mededelingen als: 'Vóór verjonging gaarne - maar voor fratsen zijn wij te oud', zoals H.T. Colenbrander, *Gids*-redacteur van 1906 tot 1940, opmerkte over inzendingen van Marsman. Ze hoefden ook niet onderhevig te zijn aan een oordeel als dat van J. Huizinga, redacteur van *De Gids* tussen 1916 en 1932, over de inzendingen van Marsman. 'Ik heb van dit werk een diepen afkeer. Wil men dien gegrond achten in het onvermogen van den oudere voor de jongeren te waardeeren, best: ik wil niets liever dan mij terugtrekken in de dingen die míj dierbaar zijn, en heb tot verweer in ieder geval nog een enorme reserve van minachting voor het gewild moderne. [...] Laat ons toch den moed hebben, om ouderwetsch te zijn, en dit soort werk hooghartig te negeeren.'[9]

In onze dagen verweet Serge van Duijnhoven in *NRC Handelsblad* van 18 juli 1997 Gerrit Komrij die hooghartige negatie. 'Het moet maar eens uit zijn met die paternalistische betuttelaars die bepalen wat zich poëzie mag noemen en wat niet.' Hij reageerde op de bespreking van een aantal jonge dichters in *NRC Handelsblad* van 12 juni 1997, waarin Komrij schreef: 'Wat

als gemeenschappelijke deler van de nieuwste dichters eigenlijk het meeste opvalt is: ze kunnen alles. Melancholiek, cynisch, hermetisch of bevlogen zijn, voor kruidenvrouwtje spelen of vlerk - elk register is mogelijk. Een deuntje Kouwenaar, een riedeltje Kopland, een solotje Beurskens, een behoorlijke roffel Lucebert - ze draaien er hun hand niet voor om. Er is een lichting aan het woord die op bestelling lijkt te kunnen leveren. Vasaal-'s-wat, Kavaaf-'s-iets, heet het zelfs bij een van hen.'

In reactie schreef Van Duijnhoven dat de jonge dichters te vinden zijn in de stad, op poppodia, in discotheken, en niet in de boekenkast. Daarmee onderscheidde hij een literair circuit van een oraal circuit, 'waarin met woorden geknutseld, gefreakt en geflowed wordt'. We hebben hier te maken met 'de lefgozers en struikrovers van de rap en Nederhop'. Uit behoefte zich af te zetten, zich te profileren verzwijgt Van Duijnhoven dat er in de jaren negentig ook debutanten en jonge dichters zijn die zich nadrukkelijk in het literaire circuit ophouden en zich wel thuis voelen in bibliotheken. *'s Zomers stinken alle steden* (1997) van Menno Wigman laat echo's horen van Rilke, Allen Ginsburg, Frans Babylon, Gerard den Brabander, Goethe, Lautréamont, van Vasalis en Hadewijch. Tonnus Oosterhoff citeert Kees Ouwens, verwijlt bij Herman de Coninck en Pierre Kemp, en schrijft een collage 'Het dwaze bijeen' met elementen uit Nijhoffs 'Lied der dwaze bijen' en 'Impasse' in *(Robuuste tongwerken,) een stralend plenum* (1997), en hij kent zijn Achterberg in *De ingeland* (1995). Pieter Boskma schrijft zijn liefdeslyriek in *Te midden van de tijden* (1998) onder patronage van Herman Gorters *Verzen* (1890), terwijl Th. van Os met de sneeuwjachtevocaties in *Berliner lullaby* (1997) herinneringen oproept aan Gorters *Mei*. En Co Woudsma manifesteert zich in *Viewmaster* (1997) als een kleinzoon van de *Criterium*-generatie - misschien alleen met wat meer ironie.

Met het putten uit de traditie verschaffen deze dichters zich een literaire identiteit die ver staat van Van Duijnhovens podiumkunsten. Zij hebben er vooralsnog geen behoefte aan om zich in polemieken of door groepsvorming een plaats te verwerven in de geschiedenis van de poëzie. Zoals eerder opgemerkt[10.] heerst er momenteel in het literaire circuit een vrijheid van uiting die geen drang kent tot scherpe profilering, maar ook niet verstoken is van het historisch besef, dat T.S. Eliot onontbeerlijk achtte voor iedereen die na zijn vijfentwintigste nog wil blijven dichten.[11.]

Constructie van literaire identiteit geschiedt dus allerminst in isolement, maar impliceert uiteenzetting in essays, polemieken en interviews over wat men als dichter wil en niet wil. Dat leidt tot literaire territoriumafbakening, die gepaard gaat met botsingen met voorgangers of tijdgenoten. Men gaat ook op zoek naar medestanders in binnen- of buitenland. Annexatie en assimilatie zijn inherent aan de identiteitsproblematiek. Bernlef en Schippers noemden hun bundel interviews, *Wat zij bedoelen* (1965), met bewonderde en verwant geachte dichters en schrijvers naar de titel van een gedicht van Jan Hanlo, een dichter die zij aan het hart drukten. Hun *Een cheque voor de tandarts* (1967), dat een context van dada-mentaliteit construeert, is een voorbeeld van internationale territoriumuitbreiding.

Er is ook behoefte aan een mentor. Die kan dan gevonden worden in een tijdschriftredacteur (Roel Houwink en Ed. Hoornik waren dat voor de jonge Achterberg), ter uitgeverij of in een bewonderde dichter. Wilfred Smit werd de protégé van S. Vestdijk, aan wie hij zijn gedichten stuurde, zoals Frank Koenegracht in Lucebert zijn voorspraak bij De Bezige Bij vond. Hans Tentije zocht steun bij H.C. ten Berge, Jacques Hamelink en H.H. ter Balkt in zijn verzet tegen de *Gard Sivik*-groep, die de jaren zestig volgens hem poëtisch had verpest.

De bewonderde dichter is men aanvankelijk geneigd te imiteren, om vervolgens een eigen weg te gaan, met hem te wedijveren misschien. Zo is J.H. Leopold het illustere voorbeeld geweest van Ida Gerhardt en van Willem Jan Otten. Op J.C. Bloem beroepen zich zowel Jean Pierre Rawie als C.O. Jellema.[12.] Sporen van M. Nijhoff treft men aan bij Ad Zuiderent en Robert Anker. Luceberts taalhedonisme was aanvankelijk appetijtelijk voor zulke verscheiden dichters als Jacques Hamelink, H.H. ter Balkt en Joost Zwagerman. En Hans Faverey heeft zich bewonderend uitgelaten over Kouwenaar, Van Ostaijen en Herman Gorter. Naar Kouwenaar is een hele school genoemd. Chr.J. van Geel was het lichtend voorbeeld van de jonge Otten, Anker en Van Deel. Bij de wieg van dichters als Koos Geerds en Harmen Wind stonden Nijhoff, Achterberg en vooral Ida Gerhardt, in wier poëzie van het toevallige niets omgaat en alles beeld is voor een vermoede, maar verborgen goddelijke samenhang. In het titelgedicht van *Het sterreschip* (1979) schrijft zij over dat vermoeden:

van dat Ene dat moest wezen
in de stuwing van de stromen,
in het trekken van de vogels;
in het in zichzelf gekeerde
oud geheimenis der woorden.
En, verscholen, in mijzelve.

En het zou mij verbazen als Robert Anker bij zijn onderzoek van identiteit in *Goede manieren* (1989) nooit gedacht heeft aan de bundel *Persoon/Onpersoon* (1971) van Sybren Polet, waarin Mr Iks zichzelf 's morgens verlaat en een ‘nieuwe strategie’ ontwerpt. ‘Zijn ik/verdeeld over tientallen/los rondzwevende identiteiten//als evenzoveel mogelijkheden tot geluk/of ongeluk.’ Polet is bij mijn weten de eerste Hollandse dichter die zich met graagte in het laboratorium der identiteit heeft gewaagd aan ‘mutatiepoëzie’ en de fragmentarisatie van het moderne bewustzijn met een breed en gevarieerd palet heeft getoond. Zijn *Geboorte-Stad* (1958) verscheen onder een motto van Paul Eluard, ‘Notre naissance est perpétuelle’. Aan *Persoon/Onpersoon* gaat een motto van Virginia Woolf vooraf: ‘I am made and remade continually. Different people draw different words from me.’ Ook hier blijkt weer hoezeer identiteit vooral vlottend is, en afhankelijk van omstandigheden.

M. Vasalis werd bewonderd door Judith Herzberg, Ed Leeflang en Elly de Waard. Leonard Nolens draagt aan haar zijn ‘Vrouw’ op uit dankbaarheid voor zijn - door haar poëzie aangestoken - verlangen naar een wedergeboorte in taal, waarin het wezen van de persoonlijkheid zich kan openbaren. Ik citeer het in zijn geheel omdat het mij exemplarisch lijkt voor de verhouding van individu en literaire persoonlijkheid, en voor een stemgedicht dat iemand wakker kan roepen, voor de geboorte van een dichter.

Er is geen vrouw, geen een, van wie het woord
Mij zo vertrouwelijk heeft aangeraakt als dat van u.

Ik wou een late middag in augustus ongestoord de stad in
Om er langzaam te verdwijnen, diep, in iets, in iemand
Die dit zou begrijpen, dit verlangen om onzichtbaar groot

In leven te blijven, geen bang teveel, niet langer gênant
Aanwezig in dit zomers licht dat open en bloot
Zijn wezen toont, zijn hemelhoge, bodemloze binnenkant.

Ik ging een winkel binnen en ik las er voor het eerst,
Verstrooid en bladerend in wat daar meestal ordeloos
Te hoop geschreven staat, uw lange liefdesbrief aan mij.
Ik las, ik las, ik wist niet wat ik zag of hoorde
Van vertrouwde vrouwelijkheid, het was alsof ik in
Mijn binnenlijf van top tot teen naar buiten wou
En schreeuwen zou of kussen van het schrikken.

Daar stond ik dan, een ongeschoren man met pasgeboren
Borsten en sinds jaren kaal, nog na te beven en open
En bloot, beschaamd, op deze late middag in de zomer
Te verlangen om zo zichtbaar groot tot leven te komen.

Het verlangen naar een model kenmerkt ook de poëzie van Ad Zuiderent. Het werd gevoed door de ervaring van de watersnood van februari 1953 - een lijfelijke ondervinding die Zuiderents wereldbeeld blijvend bepaald heeft en nog naklinkt in de titel van zijn voorlaatste bundel *Op het droge* (1988). De ervaring maakte het besef wakker te leven in een ondergaande tijd. Het ondergangsbesef dwong Zuiderent een vluchthaven te vinden, zoals zijn afval van het geloof der vaderen hem deed zoeken naar andere modellen waarnaar hij zijn leven in poëzie kon inrichten.

Het houvast van een alternatieve zingeving vindt hij in de kunst, die samenhang geeft aan het toevallige in de werkelijkheid, en in de kritische wedijver met literaire teksten en modellen uit heden en verleden. De sterke behoefte aan structurering op het plan van de taal blijkt uit de doordachte compositie van bundels en gedichten, die vaak een cyclische structuur vertoont. Een voorbeeld daarvan is ‘Onder vrienden’ uit *Geheugen voor landschap* (1979), waarvan de eerste en de laatste regels luiden: ‘Gepraat aan tafel over hoe je je gedraagt/als je bedreigd wordt. [...]/Het woord was op, gebaren bleven over,/en sentiment kwam dreigend boven tafel’.

Het streven naar afgerondheid bereikt in *Natuurlijk evenwicht* (1984) een

climax. Niet alleen is het aantal strofen per gedicht uitgebalanceerd, ook de zeven afdelingen van de bundel spiegelen wat aantal gedichten betreft. Maar zelfs wanneer het gedicht ‘Bijna balans’ vrijwel letterlijk heen en terug te lezen valt, is dit niet louter formele rederijkerskunst. Het ronde, cyclische karakter van de poëzie is de uitdrukking van Zuiderents verlangen naar afronding van zijn persoonlijkheid. In *Geheugen voor landschap* bekent hij expliciet op zoek te zijn naar iemand die in zijn leven model kan staan ‘voor wat ik maken moet van wie ik worden zal’. In ‘Na de watersnood’ staat het met deze woorden:

> Ik ben op zoek naar iemand die het land
> van voor het water kent, een Nestor die vertelt
> hoe goed het was, en hoe nog wat te maken.

In het verlengde van deze strofe kan men de aandacht zien die Elly de Waard aan het einde van de jaren zeventig vroeg voor het werk van de bejaarde Ida Gerhardt, als onderdeel van haar herwaardering van de literaire traditie en van haar aanval op de ‘ontlichaamde esthetica van de schraalheid’, die zij ontwaarde in het laboratorium van de taal. Ze wees bij haar niet expliciet ‘de vrouwelijke stem in de literatuur’ aan. Dat kon zij ook niet omdat Ida Gerhardts werk vooral in een ‘mannelijke’ traditie staat. De Anna Bijnsprijs, die in 1985 mede op initiatief van Elly de Waard werd ingesteld, heeft Gerhardt dan ook nooit gekregen, wel in 1979 de P.C. Hooftprijs.

Haar persistente identiteit vond Ida Gerhardt in het dichterschap, en niet zozeer in haar vrouw-zijn. Dat blijkt uit ‘Studentenkamer’.

> Daar, in de Donkere Gaard,
> waar mijn eerste kamer ik had,
> diep in de binnenstad,
> zat ik te werken: ik las
> over het woord quintessens.
>
> En in die donkere Gaard
> strekte ik mijn hand uit; ik at

van de boom van goed en van kwaad:
en het vers werd mij geopenbaard.
Ik zag het neerslaan, ontstaan.

Een vreemdeling ben ik op aarde.
Dit is in haar donkere gaarde
waarvoor ik sedert besta:
het vers - een kristal, een heelal:
quinta essentia.

De beperkte Utrechtse ruimte van de eerste strofe verandert in de tweede strofe in de hof van Eden, waar de appel van het gedicht wordt genoten na de lectuur van klassieke auteurs die over de 'quinta essentia' hebben geschreven. Dat is in hun visie een substantie die even onontbeerlijk voor het leven is als de vier elementen water, vuur, lucht en aarde. Op de kennisneming volgt een uitdrijving uit de bekende wereld. De studente wordt een vreemdeling, een bijwoner op aarde (Psalm 119). In de poëzie hervindt zij haar wezenlijke wereld en identiteit, die gekenmerkt worden door openbaring en studie.

De vermenging van de christelijk getinte openbaring met de klassieke traditie blijkt uit de opvatting van het gedicht als een kristal en een heelal. Pythagoras noemde als vijfde substantie de ether, die deel uitmaakt van het heelal en de vier elementen bijeenhoudt. Plato bracht de dodecaëder daarmee in verband, een ruimtelijke figuur die bestaat uit twaalf regelmatige vijfhoeken, zoals een geslepen kristal. Deze ruimtelijke figuur heeft van oudsher tot de verbeelding gesproken als culminatiepunt van rede en geheimenis tegelijkertijd, wat in hoge mate van toepassing is op de poëzie van Ida Gerhardt.[13.]

Het vijfde element vertoont bij Pythagoras en Plato ook overeenkomsten met de aardbol. Bij Aristoteles wordt de vijfde substantie transparant bij aanwezigheid van een lichtbron, waardoor nieuwe vergezichten worden geopend, en heeft het element eeuwigheidswaarde. Bij Cicero ten slotte is het vijfde element het hoogste van alle elementen. Het is de ziel van de wereld en is van goddelijke signatuur.

Deze opvattingen hebben verstrekkende gevolgen voor het dichter-

schap van Ida Gerhardt. De poëzie is onmisbaar voor het leven, kent een orde en samenhang als de kosmos of is een spiegel van de wereld, is van goddelijke oorsprong, geeft metafysisch inzicht, verschaft het licht van ethische kennis omtrent goed en kwaad. Met dit alles zijn de pretenties van Gerhardt hoog geklommen. De openbaring komt van twee kanten en wordt geduid als een voorbeschikking. De studente leest Gods plan met haar af uit bijbel en klassieken. Haar opdracht is dichter te zijn - levenslang. Ze weet zich in 'Orphisch' geroepen tot 'spiegelen en vertolken'. Zij is onderworpen aan 'de tucht//waarvan geen wereld weet://ballingschap tot het vers', zo staat in 'Zelfportret'.

Aanvankelijk leek ook Elly de Waard zelf aansluiting te zoeken bij de heersende traditie. Haar debuut *Afstand* (1978) en tweede bundel *Luwte* (1979) zijn geschreven in een lyrisch maar gereserveerd jargon dat beschouwd kan worden als een hommage aan haar in 1974 overleden levensgezel Chr.J. van Geel. Maar sinds *Furie* (1981) is de poëzie van De Waard te lezen in het licht van de constructie van een vrouwelijke, homoseksuele identiteit, waarin de lijfelijkheid van de lesbische liefde expliciet wordt beleden.

Dit houdt een herschrijving van de literaire geschiedenis in, die ook om een andere taal vraagt. 'Ik zoek een taal, niet vaderlijk, maar volks/En door Latijn geadeld: Moedertaal', zo staat in *Strofen* (1983), en: 'De straat is de moeder/Van de taal, ik hang aan/Haar rokken waar zij gaat', in *Een wildernis van verbindingen* (1986). De herschrijving betekent niet een totale verloochening van de door mannen gedomineerde literaire traditie, blijkens verwijzingen naar Leopold, A. Roland Holst, Nijhoff, Nabokov en Brodsky, maar is wel een vurige herordening van percepties en culturen. In *Een wildernis van verbindingen* staat een elegant voorbeeld hiervan. De betekenissturende rijmverbindingen hierin mogen niet onopgemerkt blijven.[14.] De elegantie van dit gedicht mag overigens niet versluieren dat Elly de Waard in het algemeen met haar lesbische poëzie een serieuze poging doet de mannelijke wereld in te lijven in de vrouwelijke, waarvan niet zozeer 'een denken in verschil' de inzet is, als wel 'een denken in gelijkheid'.

Wie kan Plato's Symposion nog
Lezen, waar vrouwen voor het gesprek
Worden weggestuurd en als hoogste
Liefde die tussen mannen wordt
Aangeprezen? Welke vrouw met
Zelfrespect? Alles moet opnieuw
Geschreven! Mijn vriend, die zijn
Manchetten met paperclipsen knoopt,
Het liefst die van zijn rok, hem wees
Ik erop dat de hoogst georganiseerde

Samenlevingen van dieren de
Gefeminiseerde zijn en hij
Schrok. Maar ons discours - over de
Wrok - was luchtig en geleerd en wij
Dineerden. Spoedig zag men ons op
De dansvloer, in een foxtrot, hij
Volgde en ik leidde. O het was
Een plezier, alles moest op zijn
Kop en ook zo blijven, daar
Stonden wij inmiddels op.

Denken in verschil doet Hannemieke Stamperius als ze in haar *Vrouwen en literatuur* (1980) een waslijst geeft van gebieden die voor mannen en vrouwen verschillend zijn, ‘gebieden die waar het de vrouwelijke beleving betreft, in literatuur schaars beschreven worden’. Als eerste noemt zij het moederschap dat verzorging en opvoeding impliceert, maar ook het gevoel van identiteitsverlies als kinderen het huis uit gaan. In de poëzie van Kopland was dit laatste al eens aan de orde gesteld uit het oogpunt van de vader, maar het is zeker waar dat vrouwelijke belevingen er in het verleden bekaaid afkwamen.

De bloemlezing *Een moederhart, gouden hart* (1973), samengesteld door Gerrit Komrij, liet zeventig dichters, van wie acht vrouwen, aan het woord *over* de moeder. Ook in *De moeder* (1991), een bloemlezing die eveneens werd samengesteld door Komrij, is de moeder geen subject dat sprekend wordt

opgevoerd, maar sinds het optreden van Eva Gerlach en Anna Enquist is Stamperius' verlangen naar dichtende moeders ruimschoots vervuld.

Praatte 'een lang zacht meisje' als Mischa de Vreede in *Met huid en hand* (1959) 'voor wie mij liefheeft//lang en zacht', en ontleende mogelijkerwijs Neeltje Maria Min haar debuuttitel (1966) daaraan, Ankie Peypers is de prefeministische dichteres die aarzelend haar rol van minnares aflegt en een weerstrevende stem als echtgenote laat horen. In haar 'Huwelijk' uit *October* (1951) gaat het zo:

> Mijn echtgenoot loopt zwervend door de kamer.
> Het is er klein. Wij trachten ook niet langer
> het ander lichaam te ontwijken.
>
> Maar ieder aanraken is als een hamer-
> slag zo kort en fel - steeds banger
> doe ik mijn plicht op hem te lijken.

In *Taal en teken* (1956) zijn liefdes strelingen er oorzaak van dat haar stem dichtslaat. Dat kan op emotie duiden, maar het is ook mogelijk dat de man haar monddood maakt, want elders luidt het:

> Bijna had ik na dit
> zo zacht zo zoet omsingeld zijn
> de kleine witte vlag van overgave
> als antwoord in mijn stem gelegd.

In dat 'bijna' schuilt de diepe onwil de vrouwelijke identiteit op te geven. Het is een verzet dat zich in 'Stemmen' keert tegen de gedachte dat de vrouw niet op eigen kracht, maar pas dankzij de man 'volkomen vervuld' zal zijn en weten zal wie zij is. 'Mag ik dan zeggen dat het niet waar is?'[15.]

In de poëzie van Anna Enquist en Eva Gerlach komt eindelijk eens de moeder zelf aan het woord. Ongeremd geeft de moederlijke stem van Enquist uiting aan haar agressie jegens een leven dat eropuit lijkt te zijn haar en haar kinderen onderuit te halen. Ze biedt in *Soldatenliederen* (1991) in 'haar handgemeen met de tijd', waarin ze wordt belaagd door dood, twij-

fel, verlatenheid en angst, gek genoeg tegenstand met ‘mannelijke’ metaforen als desertie, offensief, wapens, schilden, bijlen, priemen, dolken en messen. Deze agressiviteit kenmerkt eveneens het geknepen gevoel en het understatement van Eva Gerlachs dichtbundels, maar ook de totaal andere, talige kijk van Maria van Daalen, wier debuut *Raveslag* (1989) opent met ‘Wie een mens streelt met een mes’. Zelfs de gedichten van Marieke Jonkman vertonen die agressiviteit. Dat is opmerkelijk, aangezien Jonkman als spectaculair heteroniem van Henk van der Ent, die al publiceerde onder de schuilnaam Anton Ent,[16.] zich hiermee idiomatisch inschreef in een van de registers van de vrouwelijke stem.

Het cliché dat de dichter onderscheiden moet worden van de persoon, betekent dat de relatie niet een één-op-één-verhouding is. De relatie is er dus wel. Ook de metafoor van de vrouwelijke stem erkent de relatie van auteur en werk. Dit laat onverlet dat er door de vorm altijd gradaties zijn in distantie tot het particuliere leven. In literaire kritieken wordt nogal eens gerefereerd aan het land van herkomst van de dichter of aan het beroep dat de dichter uitoefent - en aan de sekse als de dichter vrouwelijk is. Herkomst, opvoeding, beroep en sekse leveren de dichter als vanzelf metaforen. Bij de criticus en lezer spelen deze achtergronden (bewust of onbewust) mee in herkenning, karakterisering en betekenisgeving. Zo schrijft Rob Schouten over Maria van Daalens *Het geschenk//De maker* (1996): ‘Wie mocht menen dat poëzie van vrouwen open en empathisch is, net dat vleugje gevoeliger dan die van mannen, is bij Van Daalen volstrekt aan het verkeerde adres.’[17.]

Van Esther Jansma weten we dat zij archeologe is - ‘in deeltijd’, voegen critici er fijntjes aan toe - en een zoon van nog geen jaar heeft verloren. En een dochtertje ongeboren, blijkens *Bloem, steen* (1990). En dat zij zich heeft gespecialiseerd in dendrochronologie (datering van hout met behulp van jaarringenonderzoek). In een recensie las ik dat mevrouw Enquist tijdens kantooruren psychotherapeute is. Dat was vermoedelijk geestig bedoeld, maar het is een denigrerende formulering met de suggestie dat gedichten schrijven een hobby voor haar is, dus een vrijetijdsbesteding die niet veel goeds voorspelt. In recensies van Kopland heb ik dat nooit gelezen. Of je leest dat haar poëzie in de lijn ligt van collega-psychiaters Rutger Kopland

en M. Vasalis. Dat is een vermenging van functies, want niet Kopland maar R.H. van den Hoofdakker en niet Vasalis maar mevrouw M. Drooglever Fortuyn-Leenmans en niet Enquist maar mevrouw Widlund zijn psychiater van beroep (geweest). De poëzie van Enquist zou winnen, lees ik in een recensie van *Een nieuw afscheid* (1994), 'als ze tijdens het schrijven de deur naar de spreekkamer niet meer op een kier laat staan en al die ongetwijfeld authentieke emoties een ogenblik achter slot en grendel houdt'.[18.]

Dat wil zij, denk ik, nu juist niet, omdat het Enquists intentie is zonder understatement vooral de moederlijke stem te laten horen, ook al is beroepsjargon deze poëzie niet vreemd. Dat geldt ook voor Esther Jansma, wier beroep van oudheidkundige haar metaforen verschaft voor inzicht in de bodemgesteldheid van haar wezen. Ze wijst trouwens zelf in interviews op de relatie van beroep, visie op de werkelijkheid en beeldgebruik. Wat niet nodig zou zijn, want haar debuut *Stem onder mijn bed* (1988) besluit, evenals haar *Hier is de tijd* (1998), met een gedicht dat 'Archeologie' heet.

Robert Anker bouwde een identiteit op in de terminologie van het timmerambacht van zijn vader in de eerste afdeling 'Hout' van *Waar ik nog ben* (1979). Daaraan herinnert de afdeling 'Afwezig J. Anker 1908-1992' in *In het vertrek* (1996) nog sterk. Hij betrok in zijn identiteitsconstructies van *Goede manieren* niet de wereld van de jazz, maar die van de popmuziek, zoals Hans Vlek of Frank Koenegracht dat op hun manier deden.

Wiel Kusters (re)construeerde zich in de termen van de mijnwerker die zijn vader was, in *Een oor aan de grond* (1978) en *De gang* (1979). De autobiografische achtergrond van beide bundels werd in Kusters' derde publicatie *Het mijnmuseum* (1981) opgehelderd. De literaire bewerking van de bezigheden in de onderwereld maken de Limburgse steenkolenmijn van de vader tot een goudmijn voor de zoon, een reservoir van metaforen voor de inspirerende relatie van boven en beneden. De oppositie is er uiteraard één van licht en donker, van geboorte en sterven, van bevruchting en van ontdekking van oorsprong. Wat in Kusters' poëzie steeds moet meeklinken, is 'een onderaardse ruimte', waarin men afdaalt en waaruit men opstijgt, als vanzelfsprekend beeld voor de samenval van schoot en graf, voor het rendez-vous van leven en dood, voor de plek waar onderbewustzijn en bewustzijn elkaar treffen.

Frans Budé gebruikt de grond van Limburg om zijn persoonlijk talig

universum te creëren in *Een leem* (1986) en *De onderwaterwind* (1991). Bij hem is de persoonlijke, de autobiografische aanleiding vrijwel weggeschreven. Dat neemt niet weg dat het gecreëerde universum een beeld ontwerpt van de manier waarop de dichter zichzelf wezenlijk beschouwt en beschouwd wil worden. En dat gebeurt bij Budé niet alleen in het ABN, maar ook in karakteriserend Zuid-Limburgs dialect, dat ook Huub Beurskens in *Charme* (1988) zo nu en dan laat horen. Precies zoals Robert Anker in *In het vertrek* (1996) zijn Noord-Hollandse moeder aan het woord laat: 'Wat hew ik toch altoid veul skik en klucht had hier.' En niet te vergeten het Rotterdams dat Cornelis Bastiaan Vaandrager in *Martin, waarom hebbe de giraffe*... (1973) voor het eerst gebruikte om zijn identiteit als typisch Rotterdams dichter te onderstrepen.

Lucebert was de zoon van een Jordaanse huisschilder en dichtte zich op de wijze van oudtestamentische profeten een mythische biografie toe. Hij weet zich geroepen de verloren gegane wereld en taal te tonen als spiegel voor de werkelijkheid waarin hij als een gevallen engel terecht is gekomen. 'Een dichter voelt zich het liefst medium. Hij hoort de stemmen van de muzen.'[19] De vele ik-gedichten in zijn *apocrief/de analphabetische naam* (1952) hebben eveneens te maken met de kwestie der identiteit. Het bekende openingsgedicht van de bundel, dat bestaat uit de voornaamwoorden *ik*, *mij* en *mijn*, kan gelezen worden als programmatisch voor het streven naar identiteit - behalve dat het, zoals vaak gebeurt, gelezen kan worden als een aanval op de destijds gangbare in sonnetvorm verpakte ik-lyriek, een erfenis van de romantisch-expressieve Tachtigers. In de bundel komen zeker een tiental uitgesproken en een zestal minder uitgesproken ik-gedichten voor, die pleiten voor de dissidente lezing. Het openingssonnet stipt dan aan hoezeer het Lucebert te doen is om een zuiver, oorspronkelijk, onbesmet ik in de daartoe aangepaste taal te verwerkelijken.

Gerrit Kouwenaars woorden 'willen praten/om mij te bepalen', zo staat in 'de achterkant van het boek'. Behalve als taalgericht onderzoek is zijn vroege poëzie te lezen als een onderzoek van de eigen identiteit. Het is een onderzoek dat alles te maken had met de gebeurtenissen tijdens de oorlog en met de naoorlogse verwarrende tijd, waarin vaste grond en rechtlijnigheid van opinie door Kouwenaar niet gewenst werden. Wiel Kusters wijst erop - in zijn informatieve opstel 'Wat absoluut is bestaat

niet', opgenomen in *Een tuin in het niks* (1983) - hoe beschouwing van allerlei standpunten Kouwenaars identiteitsproblematiek illustreert.

Voor een aantal Vijftigers is het aantrekkelijk geweest om zich te identificeren met de kleurrijke wereld van de jazz.[20.] Zowel de melancholie (bij Remco Campert) als het revolutionaire elan (bij Lucebert) zijn de componenten van poëziegeïnspireerd op jazzmuziek en jazzmusici. Remco Campert heeft van jazzmusici geleerd de 'vreemde ontroering/die poëzie is' niet meer te wantrouwen. 'De wereld swingt als de pest/de rest/is gemompel van bedelaars.' En het lijkt erop alsof hij met Van Ostaijen in de jazz de moeder van alle poëzie ziet als hij in de improvisatie 'Solo' fragmenten van kinderliedjes opneemt, zoals: 'Zagen zagen wiedewiedewagen/zal ik de jazz om een boterham vragen?'[21.]

Anders dan de Vijftigers, die vooral geboeid lijken door jazzmusici bij wie de emotie en het revolutionair elan de grootste rol spelen, heeft Bernlef een voorkeur voor jazz die een wankel evenwicht probeert te bewaren tussen het intellectueel-doordachte en het spontane. Dat zijn de musici van de cool jazz, zoals Lennie Tristano, Lee Konitz en Warne Marsh. Bernlef maakt in *Perfektie met een gaatje* (1981) opmerkingen over zijn favoriete muziek die alles te maken hebben met zíjn constructie van identiteit. Hij beseft dat poëzie geen muziek is, dat ritme en metrum niet voldoende zijn, en hij weet ook dat poëzie die de spreektaal als enige maatstaf heeft, een kader mist. Wat hij wil, drukt hij uit in een paradox: een gedicht te schrijven waarvan iedere regel vervangbaar is en het tegelijk de schijnbaar moeiteloze stijl te laten behouden van het terloops gesprokene, de plotselinge inval, de improvisatie. 'Perfektie met een gaatje, dat zoek ik.'

Bernlef streeft niet naar het absolute gedicht, maar naar een toestand, een stilstand, die in beweging blijft omdat er zich steeds iets nieuws ontwikkelt. Het is daarom niet verwonderlijk dat ook hij meer belang stelt in het maken dan in het vervolmaken. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een fragment van 'Sonny Rollins in Londen'.

> de man bij het scorebord
> die zich even vergist en
> de thuisclub het doelpunt wil geven
> is voor mij van belang;

de uitslag is nieuws
en geen poëzie

De ontsnapping aan de vorm via het gaatje betekent zoveel als het inzicht dat de werkelijkheid niet voor één gat te vangen is, niet in één vorm te beleven moet zijn. De verschijnselen in de wereld vormen slechts een eenheid in een kunstmatige, denkbeeldige constructie, die gewantrouwd dient te worden. Zijn gedichten zoeken de essentie in het bijeenbrengen van heterogene, toevallige, nog onbetekende elementen. Als waarnemer bouwt hij een coherente werkelijkheid op, waarvan hij weet dat ze een illusie is, maar waarvan de eenheid ook de strohalm is om de fragmentarische werkelijkheid het hoofd te bieden. Het gedicht is een momentopname, een van de vele mogelijkheden tot ordening.

Vooral randverschijnselen geven de verbeelding grote mogelijkheden tot het creëren van alternatieve visies en vormen. Hoe rijk het leven aan mogelijkheden is, laat Bernlef in zijn poëzie zien. Dat is direct te verbinden met het karakter van een jazzsolo. ‘Achter iedere solo verbergen zich massa's andere solo's, een zich steeds verder vertakkend systeem van ongebruikte mogelijkheden.’ Zijn bewondering voor de jazz staat uiteindelijk ook in dienst van het verlangen naar een wisselende persoonlijke identiteit. In ‘Cijfer’ zegt Bernlef expliciet:

Geen leven leiden wij
maar mogelijkheden

Bernlef is de ooggetuige die verslag doet van de almaar veranderende realiteit, waaraan hij zich aanpast als een kameleon (een beeld voor het menselijk aanpassingsvermogen dat al in de Renaissance cliché was en waarop ook Gerrit Komrij patent heeft). Eén moment van bedachtzaamheid dat in een gedicht resulteert, sluit mogelijk andere visies en gedichten uit. Dat bedenkt Bernlef zich voortdurend. ‘Hij weet zich duizendvoudig overleden/in alles wat hij nooit beleefde.’ Het is een visie die herinnert aan J.C. Bloems regels ‘Want ik wist door een keuze verloren/Ieder ander verlokkend bestaan’, maar in Bernlefs geval leidt die visie niet tot berustende aanvaarding als bij Bloem. Eerder voedt ze in beslissende mate zijn fascinatie door de improvisatie, die eigen is aan de jazz.

En anders dan Sybren Polet, die levensmogelijkheden toont met behulp van taalfiguren (in 1983 verscheen zijn *Taalfiguren 1 en 2*), toont Bernlef deze in wisselende observaties. Hij spreekt zich uit op grond van vermoedens, en niet op grond van pertinente zekerheden. Vandaar zijn voorkeur voor luchtige schetsen en voor de kleine vergissingen, die nog alle mogelijkheden openlaten. Over deze problematiek handelt opnieuw de afdeling 'Vreemde wil' in de gelijknamige bundel (1994). 'Je bent de vorm niet van je leven, hoogstens/een aarzeling ervan,' luidt het daar weer.

In de jaren zeventig en tachtig gaf een aantal dichters een ontwikkeling te zien van melancholisch realisme naar een realisme met symbolistische pretenties. Ik denk aan zulke verscheiden *Revisor*-dichters als Robert Anker, T. van Deel, C.O. Jellema, Jan Kuijper, Willem Jan Otten en Willem van Toorn. Zonder het idealisme of de transcendente pretenties over te nemen van de symbolistische traditie, menen ze in hun beeldende denken de werkelijkheid dieper te doorgronden. Niet aan het talige denken van Kouwenaar of Faverey en niet aan het anekdotische denken van Bernlef, maar aan dit beeldend denken ontlenen zij hun identiteit als dichter. Onlosmakelijk hiermee verbonden is het cliché dat kunst de vergankelijkheid evoceert maar ook trotseert. *Tegen de tijd* (1997) heet bijvoorbeeld de voor de VSB-poëzieprijs 1998 genomineerde dichtbundel van Willem van Toorn.

In de representatieve opvatting van Van Deel biedt kunst tegenwicht aan het verdriet om de dingen die voorbijgaan, aan het besef van de vergankelijkheid. Kunst biedt een vorm van troost en corrigeert het bestaan, waarin alles steeds maar onderhevig is aan verandering. Een konijntje in *Klein diorama* (1974) vraagt zich af of het wel zin heeft de bosrand te verruilen voor het weitje, 'want daar is alles anders', en het vraagt zich af 'of er reden is voor zo'n verandering'. Men kan er iemand in herkennen die schroomt de wijde wereld in te trekken. Een vergelijkbare betekenis heeft het beeld van de vlieger, die almaar hoger de lucht in wil maar vastzit aan 'het kind beneden dat een klos/tussen zijn benen schuin in het gras/gestoken houdt'. Ook de dichter houdt met de aarde en de wereld een band, ook al staat de bundel vol begeerde stilte en rust, onvergankelijkheid en stilstand, verstijving en omlijsting, die tijdeloze trekken vertonen. 'Geen/lengte van dagen, geen gevoel van/weg te moeten en te huilen. Nooit/

gaat meer iets voorbij', zo besluit 'Glorie'. Waarbij de positie van twee ontkenningen aan het eind van de versregel op een vernuftige manier droom en realiteit doen samengaan.

In *Klein diorama* spant het tussen stilstand en beweging, tussen dood en leven, tussen kunst en werkelijkheid. De onveranderlijkheid van het diorama strookt niet met de natuur. De aantrekkelijkheid van de onvergankelijkheid is dan ook vooral te zien als een literair ideaal van zeer oude datum, een cliché haast, waarin dood én leven zijn bezworen. Bij Van Deel wordt dit conflict van idealisme en realisme intussen nooit op de spits gedreven. De gedichten verschaffen even de illusie ontheven te zijn aan de tij d, wat het onrustig hart aangenaam is. Tegelijk doen ze het kunstmatige ervan beseffen, wat het verstand bevredigt.

Tot acceptatie van de wereld is Van Deel bereid als formuleringen de wereld onttrekken aan haar dagelijksheid en vastleggen in doorleefde beelden. In de wereld van reflecterende kunst voelt de dichter zich het beste thuis. 'Op reis' in *Nu het nog licht is* (1998) vat dit in zekere zin samen.

> Ik heb mij dichtgeplakt met beelden
> en hef mijn handen zonder wanhoop op.
> Er is een ruit waarachter ik besta en
> in mijn rug word ik door ouderen gedekt.
> Het is een reis die ik heb ondernomen,
> al weet ik nergens waar ik heen kan gaan.
> De beelden zijn als lijnen in mijn hand
> die samenspannen in onhelderheid. Wat
> zal hierna gebeuren, wat speelt zich af
> vlak naast mij waar ik wel naar kijk
> maar niet in durf geloven, de dingen
> buiten beeld, gezien, gehoord, maar
> pas geleefd wanneer ze binnen zijn.

De conclusie van dit gedicht herinnert aan de portee van Jellema's gedichten, die ik eerder besprak, en is ook verwant aan het inzicht dat Willem Jan Otten zich in de loop der tijden heeft verworven. Met de titel van Ottens debuutbundel *Een zwaluw vol zaagsel* (1973) - een opgezette vogel als beeld

voor de verhouding van gedicht en werkelijkheid (het leven is eruit) - komt een aantekening in de bundel overeen: ‘de altijddurende beweging van de werkelijkheid te fixeren, dat is dichterschap’. Later acht Otten dit maar de halve waarheid omdat de absolute stilstand onaantrekkelijk en onmogelijk is, evenals trouwens de altijddurende beweging. De relativering van het absolute, dat geen leven vertegenwoordigt, is even noodzakelijk als de relatering van stilstand aan beweging. Zonder het een is het ander niets (dood). Slechts in relatie tot elkaar kan het leven optimaal beleefd worden.

In *Het keurslijf* (1974) wordt deze problematiek uitgewerkt op een manier die zinnebeeldig is als de poëzie van Chr.J. van Geel. Diens invloed onderkent Otten. Als een spin zit hij gevangen in het web van Van Geels poëzie, en het is, gelet op het streven naar een eigen identiteit, niet vreemd dat Otten zich op den duur uit het keurslijf losmaakt. In het epyllion *De eend* (1975) verkiest Otten voor de eend niet de hoge opvlucht naar de Westertoren, waar de eend ‘een korte wijle denkt verheven te zijn’, maar voor de werkelijkheid van de IJ-haven. De terugkeer naar de haven is gevolg van het verworven inzicht dat in de pure verbeelding niet te leven valt, als daarin geen plaats is ingeruimd voor de werkelijkheid. De eend is ‘van kijken veranderd’, wat voor tweeërlei uitleg vatbaar is. Hij is zowel mentaal veranderd, als wat zijn visie op de haven (de realiteit) betreft. Het contrast van realiteit en verbeelding is een voorwaarde voor een echt zien van de dingen. De evocatie van een beeld is niet louter een esthetische aangelegenheid, maar draagt bij, nee, is noodzakelijk om de werkelijkheid als werkelijkheid te zien. Reflectie van de buitenwereld is het fundament van de beleving in de binnenwereld. Buitenkant en binnenkant zijn kortom complementair. De eend zegt dan ook uiteindelijk: ‘Laat ons de haven, en blijvend bewegen.’ In ‘blijvend bewegen’ steekt een variant op Ottens thema. Vervangt men het contrast van verbeelding en werkelijkheid door de parallel stilstand en beweging, dan geeft ‘blijvend bewegen’ de nieuwe kern aan van Ottens dichterschap.

Het volgende fragment uit *De eend* getuigt van de veranderde mentaliteit en van het gewonnen inzicht in de verhouding van kunst en werkelijkheid.

[...] Ik ben, denk ik soms,
Van kijken veranderd, zoals ook een kind,
Na het zien, voor het eerst, van de sneeuw,
Van een wereld verdwenen, de wereld leert zien.
Ik bedoel: uit de haven verdwijnen, hoezeer ook
Uit angst, of per vlucht, is een daad van verbeelding:
Wat was wordt een feit, of beter: werkelijkheid.
Je zou kunnen zeggen: de haven alléén die bestaat niet.
Maar verbeelding alleen evenmin.

De veranderde mentaliteit levert in Ottens bundel *Ik zoek het hier* (1980) dit inzicht op: geen gevoel zonder verstand, geen denken zonder daad, geen vrijheid zonder vorm, geen leven zonder taal, geen inzicht zonder gedicht, geen werkelijkheid zonder verbeelding - en andersom. Deze oplossing van de primaire tegenstelling beweging en stilstand, leven en kunst, is een fusie van het geweten en het bewustzijn van de kunst. De onmogelijkheid het leven in poëzie te fixeren wordt nu niet meer betreurd, maar aanvaard omdat fixatie immers ook gelijkstaat aan het smoren van leven. De aanvaarding is overigens geen duurzame oplossing, want Otten is zich ervan bewust dat elke oplossing, elke vorm die aan chaos wordt gegeven, denkbeeldig is, illusoir: een visie die slechts voor een ogenblik orde schept. In weerwil van dit alles zoekt hij het hier in de versregel, begroot op een oogopslag. Het gedicht op de bladspiegel vertegenwoordigt de werkelijkheid van de verbeelding.

Dit is niet een afzien van de werkelijkheid zoals zij zich ongerijmd aan ons voordoet, maar daarentegen juist een acceptatie van de ongrijpbare dingen om ons heen. Wat in wezen neerkomt op de aanvaarding van de zinloze zingeving van de mens aan wat het bevattingsvermogen (zowel van het gedicht als van het verstand) te boven gaat. Daarover handelt het volgende programmatische gedicht van Otten, waarin ‘water’ symbool staat voor alles wat onvatbaar is. Dat heeft consequenties voor de eigen identiteit, voorzover die evenmin vastgelegd kan worden in strakke formulering.

Van water staat niet vast
of het zo is,

water heeft geen lichaam,
en geen tijd.

Het doet zich voor,
aan elke blik opnieuw,
van iedereen, altijd,
als nieuw, herneemt zich
in en sluit zich om
je hand, ontloopt -

vergewis je,
hoe het, onverslijtbaar,
uitdrukt wat altijd is
maar nooit een omtrek heeft:

het onbeschreven denken
dat voorafgaat aan het denkbeeld,
en het overleeft, dat steeds maar
net geboren is, en ongerijmder
dan de zinnen die je vindt.

Ik weet niet zeker of Otten zelf verantwoordelijk is voor de flaptekst van zijn *Na de nachttrein* (1988). De tekst heeft wel alles te maken met de kwestie van identiteit. Ik citeer: 'Het antwoord op de vraag "wie ben ik?" levert iemand op die je niet bent. De vraag "wie ben jij?" kan iemand opleveren die sterk lijkt op de steller van de vraag. Tussen de ikpersoon die we niet zijn en de ander die ons ontmaskert, bevindt zich het geheel van *Na de nachttrein*.' De bundel handelt dan ook, evenals *Paviljoenen* (1991), over de eigenaardige kwestie dat wij ons subject en object, die toch ons *ik* vormen, niet kunnen doen samenvallen, maar dat wij wel in staat zijn ons met een ánder te identificeren.

Mens en dichter verstaan 'de kunst van het schaduwen' (zo heet de eerste afdeling van *Na de nachttrein*). Die wordt in *Paviljoenen* verder uitgewerkt met het beeld van Penelope's weefgetouw. Het getouw stelt - hoe evocerend de kunst van het weven (de poëzie) ook kan zijn - des te schrij-

nender de aan- en afwezigheid van het eigen en andere lijf (ook weefsels) voor ogen. Dat helder en onverdraaglijk inzicht doet verlangen naar ‘mist’, waarin kwesties van identiteit onopgehelderd blijven en er niet echt toe doen.

> Haar wijze van wezen was dat iets ontbrak.
> En wie zij zelf was,
> en wat zij peinzend ondervond,
> en hoe zij opkeek uit haar peinzen,
> en haar weefsel ondervond als
> mateloos veel minder tastbaar
> dan de man die haar ontbrak,
>
> daarover peinzen, wist Penelope,
> maakt mij vreemder dan de minst
> behuisde man, en daarom houd ik zo
> van lage mist, dan is de wereld
> weg en even echt als ik,
> dan hoef ik hem niet verder in te denken
> dan tot: ach waar ken ik u toch van?

Het laboratorium der identiteit wil ik niet verlaten zonder de ontmanteling en constructie van identiteit in de poëzie van Kees Ouwens aan de orde te stellen. Hij zocht in zijn debuutbundel *Arcadia* (1969) naar een vrouwelijk wezen met de trekken van heilige en hoer. Dat was een personificatie van zijn verlangen naar vulling van een gevoel van leegte, die zijn verbeelding kon bevredigen. In eenzelfde stijl van schrijven, gedetailleerd, precies en nauwkeurig, die komische effecten oplevert, zette hij in *Intieme handelingen* (1973) zijn mystiek aandoende speurtocht naar een samengang van realiteit en droom voort. De gedichten vormen beschrijvingen van de tochten der verbeelding, die reiken naar het ongrijpbare. Ze zoeken naar verlossing en openbaring te midden van gevoelens van angst en vervreemding. Deze poëzie vertolkt een roep om vergetelheid, om opgaan in een alternatieve leegheid, de absolute zuiverheid.

Nieuw in *Klem* (1985) is het zelfonderzoek, dat in allerlei variaties de

gedichten beheerst en voornamelijk de verbeelding ter discussie stelt. Het zelfonderzoek brengt Ouwens tot heroverweging van zijn vroegere romantische thematiek, tot terugkeer naar zijn jeugd, waar misschien de wortels van zijn verbeeldingskracht liggen, en tot een ernstige dialoog met de wereld. De overwegingen leiden tot de slotsom dat de speurtocht naar de vrouwelijke figuur geen aanvang vond in uitwendige stemmen, maar in het luisteren naar zichzelf.

De tochten in de omgeving van Utrecht die in de eerste twee bundels de hoofdmoot vormden, 'de tochten naar mijn grond', waren eigenlijk 'visitaties van zichzelf'. De confrontaties met het eigen ik, de natuur en de woonomgeving zijn beschrijvingen waarin zelfkritiek en maatschappijkritiek samengaan. De dichter zit klem in zijn contacten met de natuur, de stad, met de verbeelde vrouwenfiguur en in zijn tijdbeleving. En wel omdat de verbeelding doorzien wordt als bedrieglijk. Dat de dichter het nodig vindt het karakter van zijn vorige gedichten van commentaar te voorzien, leidt tot openhartigheid en tot inkeer.

De eenzelvigheid als gevolg van de verwerping der verbeelding en de aanvaarding van het 'ik' als centrum van de wereld en het bewustzijn blijven nog beschrijfbaar - dankzij het gedicht, dankzij de taal. Dit is het meest beklemmende van de bundel, dat de klem van de poëzie de bevrijding betekent uit het psychische isolement van het solipsisme. Zeker op Ouwens is van toepassing wat T.S. Eliot ooit over 'difficult poetry' opmerkte. 'There may be personal causes which make it impossible for a poet to express himself in any way but an obscure way; while this may be regrettable, we should be glad, I think, that the man has been able to express himself at all.'[22.]

Het schrijven als zelfonderzoek maakt de onherbergzaamheid van de wereld en 'het modernisme van de alledaagsheid' draaglijk, louter en alleen door wisselende antwoorden op de zeer wezenlijke vraag:

> Waarom ben ik niet mij zelf gebleven
> fluisterde ik
> Wie ben ik geweest fluisterde ik

De bundel *Klem* bestaat nu voor een groot deel uit gedichten die op deze vraag antwoorden geven die liggen op het vlak van de taal en niet op het plan van een of andere psychologische realiteit. De poging tot identificatie van zichzelf geschiedt voortdurend via taal die ontleend is aan een bepaald vakjargon. Dat is jargon van een hovenier, een notaris, van dienaren des woords of van taal- en boekhoudkunde. De beginregel van elk gedicht zet de toon: 'Ik was de hystericus van mijn lichaam', 'Ik leefde in concubinaat met mijn lichaam', 'Ik was de fotografie van mijn lichaam', 'Ik was de negentiende eeuw van het ik'. Te midden van dergelijke aanvangsregels staat er ogenschijnlijk heel terloops ergens: 'Ik was de zin van mijn leven/anders was mijn leven zinloos'. De terloopsheid staat haaks op het gewicht ervan.

De beschrijvingen van het eigen ik, de identificatie van het innerlijk in termen van verschillende beroepen maken het bestaan van de ik zinvol als dichter, als taalgebruiker. Maar óók blijkt de aanvaarding van het eigen ik, van het eigen lichaam van groot belang, omdat de beperking duidelijk zicht kan bieden op de werkelijkheid (die dan van beperkte omvang is) en de verlorenheid der verbeelding vermijdt. Die aanvaarding van de wereld is geen klakkeloze acceptatie, want het zelfbewustzijn is uitermate kritisch gestemd.

Als Ouwens de kritische toon aanslaat, herinnert hij aan de taal van Johannes in zijn Openbaring. 'Want ik zag/auto's die boven mij gesteld waren omdat zij het woord in mijn mond deden besterven.' De werkelijkheid kan de lust tot protesterend spreken of schrijven vergallen. Profetische allure heeft zijn taal in het slotgedicht, dat in een nieuwe, bezielde retoriek de indringende boodschap bevat niet idealistisch te zijn, maar de werkelijkheid te aanvaarden inclusief 'het onbegrip dat dit het is en niet iets anders'.

Gevangen in de klem die leven heet, is voor Ouwens de taal het klemmende middel tot uitredding. In taal van 'de edelste bewoording' bezong de dichter vroeger 'uw niet-bestaan, als bestond het'. Zijn verlangen naar de vrouw was, schrijft hij nu, een verlangen om zich te goed te doen aan een volzin. Elders heet het: 'Ik was een man, maar in de zin van niet meer dan deze woordbetekenis.' Als kleding voor het lichaam is de taal de omhulling van zijn bewustzijn. In het gewaad van de taal kan Ouwens zich

hullen als de dandy die zijn afschuw van de wereld alleen maar kan tonen in een afwijkende kledij die de aandacht trekt - in de pracht en praal van zijn poëzie, beleefd als een wedergeboorte.

> Ik arbeidde aan de pracht van mijn schepping maar ik
>
> waande mij te zijn een voorzetselbepaling in het woordwoud
> ik herinnerde mij als blad de boomloze en woorddadige
> vernietiging van mij zelf waarmee ik doende was mij
> te scheppen door mij te vernietigen
>
> En ik herinnerde mij ook mijn tochten naar mijn grond
>
> waarvan ik dacht dat deze ook mijn grond was terwijl
> ik niets visiteerde dan mij zelf want ik was niets
> dan mijn kleding en niets dan de uitgebreidheid die deze
> kleding omvatte

Bij het verlaten van het laboratorium der identiteit besef ik geen volledige, laat staan definitieve ontrafeling van de ingewikkelde kwestie gegeven te hebben. Wel ging het steeds om de persona poeta, het masker dat men wil dragen, de literaire rol die men wil spelen - min of meer los van de eigen persoonlijkheid en het eigen gezicht.

Wat het spreken over ‘gedepersonaliseerde poëzie’ ten slotte bemoeilijkt, is typerende syntaxis of kenmerkend idioom. We kunnen toch - zelfs bij hun identieke opvatting over de totstandkoming van gedichten - gemakkelijk een gedicht van Gerrit Kouwenaar onderscheiden van één van H.C. ten Berge, Hans Faverey, M. Nijhoff of Annie M.G. Schmidt? Idioom of idiolect legt een verband tussen persoon en gedicht, geeft een mogelijkheid tot identificatie, ook al erkennen we dat in het gedicht een alter ego, een *persona* (dat masker betekent) aan het woord is, of zorgt ervoor dat we het gevoel hebben dat het gedicht tot ons spreekt. Rutger Kopland heeft dat alsof-gevoel in zijn *Mooi, maar dat is het woord niet* (1998) beschreven aan de hand van een citaat van W.H. Auden: ‘A poem might be called a pseudoperson. Like a person, it is unique and adresses the reader personnally.’

Doordat er geen homonimiteit is tussen ego en alter ego, maar ook geen sprake van anonimiteit, moeten we dus in alle gevallen, ook als de dichter geen schuilnaam draagt, wel spreken van pseudonimiteit.[23.]

Wanneer men aanneemt dat de dichter zich wezenlijk in taal realiseert, is de conclusie van Octavio Paz hoogst interessant, als men tenminste de opvatting van de zelfwerkzaamheid van de taal wil delen. Hij concludeert dat dichter en lezer in hun verscheiden activiteiten de existentiële momenten van de taal zijn. Niet de mens van vlees en bloed is woord geworden, maar het woord is vlees geworden. Paz komt in *Children of the mire* (1974) hiertoe waar hij spreekt van het gedicht als analogie van de werkelijkheid.

Als de wereld een raadselachtig boek is, getuigt elk gedicht van de wil tot decodering; er ontstaat een nieuwe code, die de lezer weer moet zien te breken. De lezer maakt er onvermijdelijk een ander gedicht van, zodat er in deze voortgaande vertaalslag een grote verscheidenheid aan teksten en auteurs ontstaat. Het is om deze reden dat Paz zegt: ‘The true author of a poem is neither the poet nor the reader, but language. I don't mean that language eliminates the reality of the poet and the reader, but that it includes and engulfs them. Poet and reader are two existential moments - if one may express it like this - of language.’[24.] Het is dit verstrekkende, mooie oude idee dat tot op de dag van vandaag in de poëzie, van Gerhardt tot Van der Graft, van Kouwenaar tot Kusters, heeft gedomineerd.

Eindnoten:

1. Zie de uiteenzettingen over de relatie tussen Kloos en Nijhoff in W.J. van den Akker, *Een dichter schreit niet. De poetica van M. Nijhoff*, Utrecht 1985. Zie over Gerrit Kouwenaar in deze context A.L. Sötemann in *Over poetica en poëzie*, Groningen 1985, p. 39-71, en zijn *Verzen als leeftocht. Over Gerrit Kouwenaar*, Groningen 1998.
2. W. Barnard, *Tussen twee stoelen*, Amsterdam 1960, p. 14.
3. J.C. Bloem, *Verzamelde beschouwingen*, 's-Gravenhage 1950, p. 117. Vergelijk W. Barnard in 1959, *Tussen twee stoelen*, p. 13: ‘Het gedicht is een verschijningsvorm en tevens een verbergingsvorm.’
4. In: Enno Endt (red.), *Herman Gorter. Documentatie over de jaren 1864 tot en met 1897*, Amsterdam 1964, p. 150.
5. W.B. Yeats, ‘A general introduction for my work’ (1937). In: idem, *Essays and introductions*, Londen 1969, p. 509. Ik ontleen dit aan de originele studie van Maud Ellmann, *The poetics of impersonality. T.S. Eliot and Ezra Pound*, Cambridge (Mass.) 1987. In dit boek relativeert ze aan de hand van de autonome, zogenaamd onpersoonlijke poëzie van Ezra Pound en T.S. Eliot de absolute ontmanteling van de persoonlijkheid. Ik volsta ermee hier te citeren dat Ellmann hun werk juist beschouwt als ‘the workshop of the self, where personal identity is both constructed and dismantled’ (p. IX). Ze concludeert: ‘Their poetry should be regarded neither as their mirror nor their hiding-place, but as the laboratory for the fabrication of themselves’ (p. 198). Dezelfde problematiek sneed Octavio Paz aan in zijn *Children of the mire* (1974), p. 60: ‘A poem is not only a verbal reality; it is also an act. The poet speaks, and as he speaks, he *makes*. This making is above all a making of himself: poetry is not only self-knowledge but self-creation.’ Thomas Vaessens wijdt in zijn *Circus Dubio en Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme* (Amsterdam 1998) aan deze problematiek het hoofdstuk ‘Maskerade’.

6. St. Mallarmé, *Correspondance*, deel 1 (1862-1871), Parijs 1959, p. 154; zie ook René Wellek, *A history of modern criticism 1750-1950*, deel 4, Londen 1966, p. 457 en 640.
7. T.S. Eliot, 'Tradition and the individual talent'. In: idem, *Selected prose*, ed. by John Hayward, Harmondsworth 1953, p. 21-31; citaat p. 30
8. T.S. Eliot, 'What is minor poetry (1944)'. In: idem, *On poetry and poetry*, Londen 1957, p. 40.
9. Zie H.T.M. van Vliet, 'Marsman en De Gids'. In: W.J. van den Akker (red.) *Traditie en vernieuwing. Opstellen aangeboden aan A.L. Sötemann*, Utrecht-Antwerpen 1985, p. 178-191; citaat p. 185.
10. Men herinnere zich Ed Leeflangs euforie over deze postmoderne situatie, aangehaald in hoofdstuk 6. Men vergelijke ook 'De kunstenaar als outsider' van Cyrille Offermans in zijn *Openluchtconcert. Parva aesthetica*, Amsterdam 1991, p. 140-171, vooral in dit verband p. 162-163.
11. Eliot, 'Tradition', p. 23.
12. In de poëzie-enquête van *Maatstaf* (1983) vindt een aantal dichters de poëzie van J.C. Bloem melig, kleurloos, grijs archaïserend gezeur en overschat. De meerderheid der ondervraagde dichters vond echter Bloem een groot dichter. Onder hen waren Ad Zuiderent en Anton Korteweg, die in hun eigen poëzie zinspelen op die van de verguisde en bewierookte dichter. Jan Kuijper noemt hem een lichtend voorbeeld voor bescheiden talenten. Ook al was Bloem begonnen als 'een inhoudelijke conventionalist en een formele kruk', men kon van hem leren hoe te woekeren met talenten.
13. En op die van Christine D'haen in *Dodecaëder/Dantis meditatio* (1998). In een doctoraalscriptie over Gerhardts poëtica (Utrecht 1996) analyseerde Herma Born 'Studentenkamer' op deze wijze.
14. Het mannelijk 'gesprek' wijst vooruit naar 'vrouw met zelfrespect'; 'lezen' naar wat wordt 'aangeprezen' en naar wat 'opnieuw geschreven' moet worden; 'rok', 'schrok', 'wrok', 'op zijn kop' verbinden zich met 'wees ik erop' en 'stonden op' tot een onderwijzing die succes heeft: het 'discours' over 'georganiseerde' en 'gefeminiseerde' samenlevingen tijdens het dineren krijgt zijn bevestiging op de 'dansvloer', waar het vrouwelijk 'leiden moet blijven'.
15. Zie ook Maaike Meijer, *De lust tot lezen. Nederlandse dichteressen en het literaire systeem*, Amsterdam 1988. Of de 'Grote Melancholie een van de thematische complexen van de vrouwenpoëzie uit de jaren vijftig is', zoals Meijer beweert, staat te bezien. Melancholie is immers van alle tijden en mensen - ik herinner mij alleen al Albrecht Dürer, Paul Verlaine, Slauerhoff. Ed Hoornik, door Maurits Mok 'de vleesgeworden melancholie' genoemd, Remco Campert, die last heeft van de 'brandnetels der melancholie', en Rutger Koplands 'melancholie, van/licht bevroren boerenkool alom'. Ook Richard Minne, Ida Gerhardt en Leonard Nolens schreven over melancholie. Wie eigenlijk niet?
16. Dirk Zwart, 'Henk van der Ent, Anton Ent en Marieke Jonkman'. In: *Bloknoot* 7, februari 1994, p. 71-83.
17. In *Vrij Nederland*, 15 februari 1997.
18. Maarten Doorman in *de Volkskrant*, 15 april 1994.
19. Dütting, *Archief, II*, p. 62.
20. Deze identificatie treft men ook aan bij de beatgeneration in Amerika. Allen Ginsburg en Jack Kerouac verwijzen in hun gedichten veel naar jazz en identificeren zich graag met zwarte jazzmusici. In het voorwoord van zijn *Mexico city blues* (1959) zegt Kerouac beschouwd te willen worden als 'a jazz poet blowing a long blues in an afternoon jam session on Sunday'. Voor Ginsburg zijn Charlie Parker en Dizzy Gillespie heiligen. 'Holy the groaning saxophone! Holy the bop apocalypse! Holy the jazzbands marijuana hipsters peace peyote pipes & drums,' luidt het in 'Footnote to Howl' in: Allen Ginsburg, *Collected poems 1947-1980*, New York 1985, p. 134. Behalve Simon Vinkenoog is ook Jules Deelder een fervent liefhebber van jazz en van Ginsburg. Zijn 'Bright lights big city' in *Moderne gedichten* (1979) citeert uit 'Howl'.
21. In 1968 gevolgd door 'Zagen wiede wiede wagen' als slotregel van Komrij's 'Het is de slang' en door 'Zagen zagen wiede wiede wagen' in *De troost van de pelgrim* (1997) van Rein Bloem. 'Jazz is mij nodig gelijk brood,' schreef Paul van Ostaijen op 22 mei 1920 aan zijn vriend Peter Baeyens. De mogelijkheden die jazz hem boden voor de opbouw van zijn gedichten, waren vooral het ritme en de improvisatie op een thema. Maar er is ook een inhoudelijk aspect. In een gedicht uit *De feesten van angst en pijn* combineert Van Ostaijen de jazz met het kinderliedje 'Frère Jacques' - een combinatie die zijn verlangen uitdrukt naar een nieuw begin en nieuwe origineel geachte cultuur. Dat verlangen hadden ook Lucebert en Campert. Van Ostaijen wil

met zijn gedichten opnieuw, fris als een kind, beginnen. ‘Ik wil bloot zijn/en beginnen,’ luidt het in genoemde bundel.

22. T.S. Eliot, ‘“Difficult” poetry’. In: idem, *Selected prose*, ed. John Hayward, Harmondsworth 1953, p. 92-94; citaat p. 92.
23. Aldus W. Barnard, *Tussen twee stoelen*, p. 52.
24. Octavio Paz, *Children of the mire. Modern poetry from Romanticism to the Avantgarde*, Cambridge (Mass.) 1974, p. 72. De poëzie van Maria van Daalen is een interessant voorbeeld van deze taalopvatting. Zij spreekt door de taal zoals de taal door haar spreekt. In termen van een liefdesverhouding is zij de minnares van de taal en is de taal haar minnares. Vergelijk ook Robert Anker in *Tirade* (1991): ‘Het maken van een gedicht is onpersoonlijk geploeter om de taal aan het spreken te krijgen.’ Vergelijk ook C.W. van de Watering, ‘Luceberts veelstemmige poëzie. Enkele para-grafen’. In: *Lucebert schilder-schrijver*, Amsterdam 1991, p. 97-121.

[8] Het gratis theater van de taal

‘Altijd staat de dichter voor de vraag: hoe staat vandaag mijn muts? Bejubel ik 't malse regenbuitje dat al maanden aanhoudt, of roep ik juist driewerf foei over 't nimmer eindigende noodweer? Zing ik, klaag ik? Juich ik, treur ik? Min ik, haat ik? Zing ik de lof van de gemeentetram, of nagel ik het voertuig aan de schandpaal? Wat zal het zijn vandaag? Een dichter kan *altijd* alle kanten op.’

Deze opvatting van Gerrit Komrij is een boutade,[1] maar wat haar traditioneel maakt en Komrij doet verschillen van modernisten als Van Ostaijen, Kouwenaar of Faverey en zelfs van Kopland, is dat Komrij zegt van tevoren te bedenken waarover hij schrijven gaat. Een onderwerp bedicht gelijk een Hollandse negentiende-eeuwer. De anderen wachten af wat de taal voor hen doet, zij gaan waar de woorden gaan, laten het initiatief over aan de taal, laten, in de ambigue woorden van Kouwenaar, ‘de taal het weten’. Het enige wat zijzelf weten is dat ze een gedicht *willen* maken - een voluntarisme dat in schrille tegenstelling staat tot het geïnspireerde nazingen van de Muze van vroeger of de kameleontische opvatting van Komrij.

> Je kan een vers aantrekken als een broek:
> Krap, wijd, op maat, zoals je bent gestemd.
> Er is voor elke denkbare invalshoek
> Een andere broek. (Er is één priesterhemd.)
>
> Je neemt een bonte broek bij overmoed,
> Een streepje - als het grilligheid beduidt.
> Maar wit bij durf of gril, dat is ook goed.
> Een dichter kan steeds alle kanten uit.

Hij kan, als hij de dood in zich voelt razen,
Een hymne schrijven op Edammer kazen,
Maar ook uitbarsten in een woest geschrei.

Of hij vergeet de smart. De kaas erbij.
Hij spot ermee en wringt zich door de mazen.
Hij schudt het van zich af en is weer vrij.

Paul van Ostaijen zou Komrij ook hebben tegengesproken. Hij wilde zelfs niet *alle* kanten op kunnen. In 1926 schreef hij in zijn 'Gebruiksaanwijzing der lyriek': 'Ik sta 's morgens op met het probleem: "Wat kan ik nou wel doen wat nog niet gedaan is".' En: 'Wat het gedicht zal worden weet ik niet.' De dichter heeft 'eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare'.[2.] Iets dergelijks schreef in later jaren John Cage. 'I have nothing to say and I am saying it and that is poetry.' Volgens zijn vrouw begon Lucebert elke ochtend te schilderen alsof er geen gisteren was geweest, ook al stonden er vijf onafgemaakte doeken op zijn atelier. Dat lijkt ook te gelden voor het schrijven van zijn gedichten.[3.] Als Hans Faverey een gedicht wilde maken, ging hij eenvoudig achter zijn typemachine zitten wachten op wat komen ging. 'Hoe dat gedicht er in principe uitziet weet ik niet.'[4.] De dichter kan onontgonnen terrein verkennen of begane paden bewandelen, maar hij zal er toch zeker voor zorgen dat ook een herneming van de traditie elementen bevat die zich als nieuw voordoen. 'Make it new,' maande Ezra Pound zichzelf bij zijn bewerkingen van de literaire traditie. En uiteraard doet Gerrit Komrij dat ook. Neem nu zijn aanschouwelijke voorstelling van het apocalyptische ontstaan van een gedicht.

Hem vliegen losse woorden naar de keel.
Een grenspaal. Vale paarden. Takkenbossen.
Oog. Krijt. Een legioen. Gevaar. Vuilgeel.
Ze dansen door het luchtruim. Zie ze hossen.

Hij kan er op papier niets mee verlossen
Wat lijkt op een gedicht. Verdomd. Niets past er.

Wat moet een woord als wolken naast kolossen?
Hij deponeert ze in zijn hoofd. Kadaster.

Het lijkt of ze voorgoed begraven zijn.
Maar vroeg of laat begint een dunne draad,
Gesponnen uit melancholie en pijn,

Van woord tot woord een weg te zoeken om
Een web te weven - stom en delicaat -
Waaruit ineens een vers valt. Als een bom.

Wie beweegt er nog in een mausoleum? (1993) van Jaap Harten opent met ‘Werktafel’. Het gedicht zegt veel over de gemoedsgesteldheid en het materiaal van de dichter, maar is uiteindelijk weinig gedetailleerd over het ontstaan ervan. Hoezeer de dichter zich in de eerste strofe ook openstelt voor en afsluit van de buitenwereld, en hoe verscheiden aan feit en verbeelding zijn materiaal in de derde strofe ook is - de genese voltrekt zich ‘listig’. Bijna buiten de dichter om, en bijna doordat er tussen ‘listig’ en ‘muisstil’ en ‘knispert’ klankverwantschap (het halve rijm, alliteratie) bestaat, die dichter, materiaal en gedicht op elkaar betrekt.

Iedere morgen knispert moed
iedere morgen trek ik het rolluik op
schakel mijn antwoordapparaat in
slijp potloden van de supermarkt
en zet mijn bokkepruik op

het begint met contramine
elk woord mort op de schroothoop
alles is toch al gezegd?

muisstil wachten in mijn chaos
blocnotes, fopneuzen, rouwkaarten, plakband
koffiedik, scheermesjes, boeken over Zenboeddhisme
cassettes met Miles Davis, Mussolini, Erik Satie

zoemende wespetailles, pendules die luid
slaan, smeltkroezen en 1 hoge hoed

listig ontstaat een gedicht

Hoe in het creatieve proces inspiratie en inspanning zich precies verhouden, is kennelijk niet goed vast te stellen. Als zo vaak bij tegenstellingen is de verhouding tussen beide niet een absolute: zij kunnen niet los van elkaar gezien worden. Zo zag Horatius dat al, tweehonderd jaar voor Christus, in zijn brief aan de jongetjes Piso, die dichter wilden worden.

Men vraagt zo vaak: wat maakt nu goede poëzie?
Talent? Techniek? In studie zonder aanleg en
in een ongeschoold talent zie ik geen heil: zozeer
behoeven zij elkanders hulp in een vriendschapspact.[5.]

Eenzelfde opvatting koesterde Joost van den Vondel, die de boodschappen van Horatius op dit vlak ter harte nam in zijn *Aenleidinge ter Nederduitsche dichtkunste* (1650) en puntig formuleerde: ‘Natuur baert den Dichter; de Kunst voedt hem op.’ Dat wil zeggen dat de Natuur als macht die al het bestaande schept en van kenmerkende eigenschappen voorziet, de dichter bij zijn geboorte van een gelukkige aanleg, van talent heeft voorzien. Zonder de kunst (hier te verstaan als techniek, vaardigheid, scholing) is deze aanleg niet voldoende om tot groots werk te komen.[6.] Ook J.C. Bloem was die mening toegedaan, voorzover hij aanleg en scholing onontbeerlijk achtte voor zowel het schrijven als het lezen van poëzie en voorzover het schrijven van een gedicht bij hem berustte op bewuste invulling van versregels na de eerste opwelling van een formulering die vorm én inhoud is en de toon zet.

In het classicisme ligt het accent op de regels van de kunst en het is tegen deze eenzijdigheid dat Hieronymus van Alphen in zijn fabel ‘De dichter en de nagtegaal’ de moraal van het gedicht richtte.

De eenvoudige natuur heeft dikwijls 't hart geraakt.
Terwijl de kunst alleen een slegten digter maakt.

Daarmee verzette hij zich als aankomend romanticus tegen de scholing van de classicistische auteur, wie aangeraden werd eerst andere auteurs te imiteren teneinde, volleerd, met hen te kunnen wedijveren. Die arbeid is van Plato tot in het classicisme vergeleken met het vermogen van bijen die grondstof aan bloesem en bloem ontlenen om uiteindelijk zelf honing te fabriceren. ‘Zoo treckt en vergadert de honighbij haer voedsel uit alle beemden en bloemen,’ schreef Vondel, die zijn klassieken kende, misschien in navolging van Lucretius' uitspraak ‘Zoals bij en alles opzuigen in bloemrijke bergweiden, zo zamelen wij alle gulden uitspraken in’. Maar, zegt Vondel, het is bij het plukken van enige bloemen op de Nederlandse Helicon zaak dat zo te doen ‘dat het de boeren [ongeletterden] niet mercken, nochte voor den Geleerden al te sterck doorschijne’. Men kan ook Seneca citeren. ‘Wij moeten de bijen ook hierin nabootsen dat wij al wat we uit uiteenlopende lectuur bij elkaar hebben gebracht, scheiden, [...] en daarna zorgvuldig naar beste vermogens ons eigen talent gebruiken om die diverse elementen één smaak te geven, zodat zelfs wanneer de oorsprong van de ontlening blijkt, het geheel toch iets anders wordt dan het werk waaruit ontleend is.’[7.]

De bijenmetafoor voldeed niet meer toen de Romantiek originaliteit eiste. Tot op heden blijven de geijkte beelden voor de dichter ontleend aan het gevleugeldedierenrijk en karakteriseren ze soorten van dichtkunst. De vogelmetafoor is het beeld van de dichter die, zonder de aarde te kunnen verlaten, zich er verre van houdt (voor Ida Gerhardt is J.H. Leopold een adelaar) of zich loszingt van de werkelijkheid. Stond de zwaan er in de oudheid om bekend dat hij prachtig kon zingen, en was hij toen al een symbool voor de ware dichter, hij is dat nog bij Mallarmé en Van Geel. Bij Boutens heeft de leeuwerik het hoogste lied bij zijn opstijgen van de aarde. K. Schippers noemde zijn verzamelbundel enigszins ironisch *Een leeuwerik boven een weiland* (1996). De nachtegaal, die in eenzaamheid en vrijwel onzichtbaar zijn hoge lied zingt, troost J.C. Bloem. Het zingen neemt bij A. Roland Holst al af, als hij de meeuw van de kusten als boodschapper van overzeese gebieden ziet. Dat zingen van de dichter, de muzikaliteit, is geheel afwezig bij de dichter als koe (Achterberg) en nog weer later bij de onooglijke mus, die het niet verder brengt dan ‘Tjielp’ volgens Jan Hanlo, aan de oppervlakte scharrelt en niet hoog kan stijgen (Bernlef), evenmin als de eend bij Otten.

‘Ik ben in beesten opgesomd’, schreef Chr.J. van Geel. Zijn dichterschap spiegelt zich overwegend aan de natuur en het dierenrijk, waarin ook de spin een belangrijke rol heeft. De spin is het beeld dat Jonathan Swift in 1697 tegenover de bij van vroeger stelde, toen de strijd tussen classicisme en Romantiek, tussen het oude en het nieuwe, in volle gang was. De originaliteit van de spin is dat haar fraaie web uit haar zelf ontstaat. ‘Kale spin’ van Van Geel luidt:

> Hij denkt aan het vermogen om te spinnen
> en hoe het zijn zal als hij spint
> en hoe gestoord de draad -
> of rag wel vangt
> en of hij vliegen wil, de spin.

We denken dat een spin niet kan denken, maar we zien hem wel een web maken. Daarom is ‘Kale spin’ ook een dichter die wat tobberig zit te mijmeren over aard en functie van poëzie. Zal hij de lezer wel bereiken en wil hij eigenlijk wel lezers van wie hij afhankelijk is om in leven te blijven? Uit de beeldspraak blijkt dat hier de kunstige structuur absolute levensvoorwaarde is, want een spin zonder web (een *kale* spin) is ten dode opgeschreven, of hij is ten hoogste een ‘radeloze wandelaar’ naar de visie van D. Hillenius.

De nauwe relatie van dichter en gedicht die bij Van Geel spreekt uit de spinmetafoor, staat lijnrecht tegenover de autonomie van het gedicht, die Nijhoff eerder vergeleek met een Perzisch tapijt, waarvan we de maker niet (hoeven te) kennen. De natuurlijkheid van het creatieve proces, die besloten ligt in de bijen- en spinmetaforen, is in Nijhoffs weefmetafoor verdwenen. Ze drukt uit dat het gedicht op ambachtelijke wijze tot stand is gekomen, een cultuurproduct is geworden. De consequentie daarvan is dat de tekst (afgeleid van het Latijnse ‘texere’, weven), het gedicht centraal komt te staan en de dichter er niet meer toe doet.[8.]

Natuurlijkheid en ambachtelijkheid zijn evenmin als scholing en talent absolute tegenstellingen, zoals ook Van Ostaijen wist. ‘Niet uit daemonie alleen, maar wel uit de schok van de daemonie van het woord met het bewustzijn om de hopeloosheid van elke menselike poging naar het zich-

veruiterliken, ontstaat de poëzie.'[9] Niettemin is het kenmerkend voor onze tijden dat het accent op het ambacht en de tekst kwam te liggen. Edgar Allan Poe verklaarde dat het gedicht niet intuïtief of op natuurlijke wijze ontstaat, maar idealiter zijn effect moest bereiken met 'the precision and rigid consequence of a mathematical problem'. De dichter gaat in deze moderne traditie zijn ambacht vergelijken met dat van een natuurkundige, een architect, een landmeter, een ingenieur (zelfs aan Stalin wordt de uitspraak toegeschreven dat hij kunstenaars zag als ingenieurs van de ziel) of met het aloude beroep van timmerman en (minder optimistisch bij Hans Vlek) met dat van het uitstervende ambacht van de klompenmaker. Paul van Ostaijen gebruikte in 1918 de timmermetafoor, toen hij poëzie 'woordkunst' noemde - en geen mededeling van emoties of gedachten. Vol ontsteltenis riep hij: 'Dichtkunst mededeling van gedachten! Waarom niet: dichtkunst een berijmde moraalkodeks! Een timmerman moet een goede tafel maken. Niet een zedelike tafel, niet een ... ethiese tafel. Zo de dichter.'[10]

Ook Hans Faverey zag zijn bezigheid als 'vakwerk. Ik moet geen tafel die wiebelt.'[11] Annie M.G. Schmidt wilde geen kunstenaar heten. 'Ik ben vooral een vakvrouw... Ik maak een tafel met vier poten.'[12] Ellen Warmond staat dus heus niet alleen, wat zij lijkt te denken, als zij in 'Wat willen ze nou' oppositie voert tegen 'retoriek' en 'pohezij', en dichten ziet als:

> een handwerk en een ambacht
> maar zonder glides, erebanen, keuren
> met MADE IN EXTASY
>
> want poëzie moet (lijkt mij)
> worden gemaakt
> zoals een timmerman een tafel maakt
> met degelijk hout en kennis
> van zaken
> en als het kan zowel fraai als doelmatig d.i.
> dat alle vier poten recht zijn en
> de bodem raken.

In de timmermetafoor ligt het accent op het maken, op het product. Daarentegen ligt het accent op het produceren als men literatuur ziet als een vorm van onderzoek van de werkelijkheid, als een vorm van zelfonderzoek ook. Mallarmé zag zijn poëzie als een laboratorium waarin hij fundamenteel taalonderzoek deed. Met precisie wilde hij de effecten van de suggestie berekenen. Zijn eigen proefondervindelijk onderzoek beschrijft Kouwenaar in termen die doen denken aan zuiver wetenschappelijk onderzoek. Zo is hij in 'meer of minder' voortdurend 'zorgvuldig onzeker/altijd bezig nauwkeurig op te tekenen/wat hij niet zeker weet'. Ook Kopland heeft het telkens over de precisie waarmee hij gevoelens en gewaarwordingen wil oproepen en onderzoeken. Gottfried Benn zei in zijn laboratorium controle uit te oefenen op de uitstorting van zijn gevoel: de versregels worden onder de microscoop van het corrigerend bewustzijn gelegd. Eugène Jolas noemde in 1949 zijn tijdschrift *transition* 'a proving ground of the new literature, a laboratory for poetic experiment', en in 1938 vond uitgever Laughlin zijn fonds 'a laboratory for the reader as well as the writer'. En Koos Geerds schrijft in *Goutbeek-archief* (1997): 'Beschouw de poëzie als een verplaatsbaar laboratorium,/dat je voordurend meezeult op je nek - prettig,/maar hondsvermoeiend.'

De opvatting van poëzie als een vorm van onderzoek roept snel de gedachte op aan koele afstandelijkheid en observerende onbewogenheid bij wie denkt dat poëzie vooral ontstaat als ongecontroleerde gevoelsuitstorting of een ontsnapping van onderbewustzijn is - een beroerde erfenis van halfbegrepen romantiek en surrealisme. Zo denkt Kees Fens niet, maar zijn typering van Achterberg leunt wel enigszins tegen die gedachte aan, als hij schrijft: 'Bij Achterberg is er de persoon, met die altijd wat grote verwonderde ogen, met die bijna steeds aanwezige lichte glimlach, die wat houterige man, en er is het werk dat haast buiten hemzelf om ontstaan lijkt, in een laboratorium.'[13.] De associatie met kilte en koude had Bordewijk wel toen hij bezwaar maakte tegen de betiteling van zijn werk als 'ijskoud'. Hij zag zich zelf niet graag voorgesteld als 'het Kamerlingh Onnes-laboratorium van de Nederlandse letterkunde'.[14.] Ook Bernlef gaf in *Raster* 15/1980 nog blijk van een negatieve connotatie toen hij sprak van dichters 'die een gedicht schrijven als een reduktieproces. Maar het is me daar vaak te wit, het lijkt me daar teveel op een laboratorium. [...] Nee, een

gedicht is voor mij geen ding, maar een klein spanningsveld waarbinnen de lezer zijn gevoel kan toetsen. Het moet er naar aarde, gras en mensen ruiken.' En het is sterk de vraag of J.F. Vogelaar de term neutraal bezigt als hij de 'neoromantische poëzie' van de jaren zeventig beoordeelt als kitsch. 'Er biedt zich een hele stroom van poëzie aan die louter romantiek is, van negentiende-eeuwse bombast tot het kleine geluk, de rake slotzin in nieuwzakelijke gedichtjes. Het kitsch-laboratorium raakt overvol.'[15.]

Daarentegen lijkt Hans Renders geen veroordeling te leggen in zijn typering van het tijdschrift *De Revisor* als een laboratorium waar onderzoek verricht wordt naar de verhouding van verbeelding en werkelijkheid. Dat lijkt me ook het beste, want de metafoor wil vooral zeggen dat (dicht)-kunst niet te wijten is aan een vlaag van verstandsverbijstering, bewogenheid of extase, maar haar ontstaan vooral dankt aan taalobservatie en experimenteerzucht. Daarbij komen - dit misschien ten overvloede herhaald - ook de emotionele, esthetische en ethische functies van poëzie tot hun recht, weliswaar minder dominant, en kritisch en relativerend onderzocht, maar toch. De laboratoriummetafoor doelt kortom op hypothesevorming op het vlak van het zijn, van de status en de zin en/of onzin van de werkelijkheid, van identiteit, het menselijk gedrag in ethisch of moreel opzicht, de verbeelding en de taal.

Toen H.C. ten Berge in het eerste nummer van *Raster* opmerkte dat het poëziebedrijf een 'laboratorium voor taalresearch' bezit, had hij niet alleen de poëzie op het oog die in de lijn ligt van Gerrit Kouwenaar. Hij plaatste die dus ook in de moderne traditie van Poe en Mallarmé, van calculerende dichters, die weinig waardering kunnen opbrengen voor de mening van de romanticus John Keats, die vond dat poëzie zo natuurlijk moest ontstaan als de blaadjes aan een boom.[16.]

Hoewel de weefmetafoor en de laboratoriummetafoor het mechanistische aspect van het creatieve proces beklemtonen, de maakbaarheid van het gedicht articuleren, en daarin verschillen van de organische natuurlijkheid van de bijen- en spinmetafoor, zijn de vier metaforen in wezen toch niet verschillend omdat ze het element van constructie uit verschillende stoffen gemeen hebben. Daarbij komt dat het stofwisselingsaspect van de bijen- en spinmetafoor niet ontbreekt in mechanistische opvattingen. Ook

in atelier en laboratorium is het product uiteindelijk het resultaat van wisseling van stoffen en reductie.

In zeer concrete, lichamelijke zin staat de stofwisseling centraal in Kouwenaars kijk op het fenomeen ‘poëzie’. Het centrum der emoties ligt bij hem niet in de Ziel, zoals bij de Tachtigers of bij P.C. Boutens, ook niet in het Hart zoals bij J.C. Bloem, maar in de Maag. Het ontstaan van een gedicht is een afscheidingsproces, blijkens het jolige ‘ervaring’.

De stad verlaten, motoren en gras maken onbehagen
draaglijk, het hoornvee kalft
in een ooghoek, hoofd en hart staan 's avonds
gebakken op tafel

dit geweldig grote bed buiten
vol drachtige dochters slordige kussen bebloede lakens
is voor een dichter met hooikoorts
het einde, stervende zoekt hij
nog zijn barstende bloknoot

in alle ernst, op een aarde van steen tussen mieren
van een zeer groot formaat, tussen dennen zijnde
god weet het sparren, met knappende oren
want op 2000 hoogte en daarbij gezalfd
door een 30-graads hitte, temidden van geuren
nog alleen vergelijkbaar met peper
duur badzout, en alom en overal en rondom etcetera
een verte, zo bars en zo zacht en zo werkelijk
etcetera, dat hij
werkelijk ontroerde tot in zijn inwendige
deed hij terzijde de weg
zijn behoefte

kortom
ten lange leste
weer een ervaring -

De verleiding is groot om niet te wijzen op de regelafbrekingen die voor verrassingen zorgen: de associatie van ‘hoornvee’ via ‘hoornvlies’ naar ‘ooghoek’; de variatie van ‘bakken in de zon’; het hysteron proteron als stijlfiguur (het laatste eerst genoemd: zwanger na een zoen en ontmaagding) - waarbij ‘drachtig’ volgt op wat ‘kalft’ in de natuur. Een situatie ook als vóórbeeld van de aanstaande bevalling van het gedicht op het openbarstende papier. In de derde strofe is ‘een aarde van steen’ een taalkritische contradictie, evenals ‘mieren van een zeer groot formaat’ omdat niet zeker is of er mieren dan wel mensen zijn bedoeld. Het vervolg laat immers zien dat de dichter zijn werkelijkheid maar weinig exact kan benoemen. Zoals trouwens iedereen die een indrukwekkende ervaring ‘het einde’ noemt, zich er nogal gemakkelijk van afmaakt. Plotseling blijken we in een berglandschap te verkeren, met ‘knappende oren’, maar daarbij - in tegenstelling tot een derdegraadsverhoor - ‘gezalfd door een 30-graads hitte’. Dat brengt de associatiereeks op gang van een weldadig bad in de hoogte, waarbij weliswaar de taal tekortschiet, maar de ervaring wel degelijk telt. Het gedicht, zou ik met Van Ostaijen willen zeggen, heeft ‘eigenlijk niets te vertellen, buiten het uitzeggen van het vervuld-zijn-door-het-onzegbare’. Hiermee is tegelijk gezegd dat het ‘onzegbare’ dus niet uitsluitend transcendente zaken, maar bijvoorbeeld ook de holocaust kan betreffen.

Hoe natuurlijk, voorstelbaar en reinigend dit afscheidingsproces in ‘ervaring’ is, het kan, ook in het algemeen gesproken, niet verlopen zonder grondige bezinning op de taal, die werkelijkheid niet anders dan geabstraheerd kan weergeven of oproepen. Elke poging tot concretisering is tot mislukken gedoemd. Dat beseft Kouwenaar telkens weer: ‘maar woorden hebben geen lijf’, of in de woorden van Elburg: ‘en het gedicht/is niet van bloed en spieren/helaas’.

Daartegenover staat het krachtige bewustzijn dat het toch de taal is die werkelijkheid schept of het wezen van de werkelijkheid blootlegt. Hoe fundamenteel dat bewustzijn in stelling wordt gebracht, laat zich aflezen uit de aandacht in het laboratorium van de taal voor de kleinste, geschreven eenheid, de letter. Die is de basis der schepping, wat niet alleen strookt met de kabbalistische traditie, waarvan Lucebert op de hoogte was (‘men strompelt vrij willig/van letter naar letter’), maar ook met de opvatting van

de dadaïst Kurt Schwitters. ‘Nicht das Wort ist ursprünglich Material der Dichtung, sondern der Buchstabe.’[17] En zo gaf K. Schippers de spelling in de regel ‘Intervieuw met een meew’ de titel ‘Materiaalverplaatsing’. In ‘het gebruik van woorden’ schrijft Kouwenaar: ‘ik blaas mijn longen/leeg in mijn letters’. Leven in letters, in taal is dit, bezieling van materiaal dat ook zelf met leven is opgeladen: ‘de letter heeft alles gegeten’.

Het alfabet mag dan belangrijk zijn, dichters verbinden er onlosmakelijk het besef mee dat het onderdoet voor wat werkelijk is: het boven geciteerde ‘ervaring’ laat dat zien. Remco Campert doet blijkens ‘Jij bent het woord’ als hij dicht: ‘een bevende greep/in letters. Dat is hopeloos/als zondagmiddag, als onecht licht./Jij bent het volmaakte woord/het volmaakte gedicht.’ En bij Kouwenaar luidt het: ‘Elk woord liegt voor zover het uit letters bestaat’.

Is in dit spanningsveld van taal en werkelijkheid het vreemde ‘materiaal voor de zetter’ van Kouwenaar, bestaande uit het licht bewerkte lemma ‘eten’ (overgenomen uit Koenen-Endepols) te begrijpen? In het licht van Kouwenaars spijsverteringsmetaforiek voor de ervaring en verwerking van werkelijkheid kan ik het gedicht niet anders duiden dan als mededeling dat het voltooide gedicht weliswaar materiaal ter zetterij is (spreekt vanzelf), maar dat voor de dichter het stadium dat eraan voorafgaat, de ervaring van werkelijkheid, het eten, in principe van meer belang is dan het gedicht. Elders geformuleerd in de strofe ‘wat een onzin dat schrijven: liefste/maak mij een broodje! -’

Bij de experimentele dichters onder de Vijftigers is het letterspel een zeer wezenlijk onderdeel van hun poëzie. Met de schrijfwijze ‘inteellect’ drukte Lucebert op simpele wijze zijn afschuw van de allesoverheersende ratio uit en met ‘2 spreuken van Kok’ stelde Kouwenaar het fundamentele verschil tussen taal en werkelijkheid aan de orde. De tweede spreuk luidt:

> Kok sprak vereeuwig mij nu
> dit menu
> en ik schreef lekkere letters en vrat
> geen hap

Het is een ernstig spel bij Kouwenaar in het woordpaar ‘lijf’-‘lijk’, dat het zo grote verschil tussen leven en dood tot een concreet en miniem, maar essentieel letterverschil maakt. Het anagram ‘adem’-‘made’ laat hetzelfde zien, en aangrijpend is het anagram in de regels ‘dat men dit niks/moet uitleven in een snik’. Heel informatief voor het antwoord op de vraag naar iemands levensovertuiging is de vraag welke letter bedoeld kan zijn in het volgende fragmentje: ‘wie doof is/spelt opgelucht zijn reddende medeklinker’. Wie de d als reddende medeklinker kiest, verraadt zijn geringe levensverwachting of zijn geloof aan een plezierig hiernamaals. Mijn ervaring is dat zelden de mogelijkheid wordt gezien om de f (van doof) te kiezen als een betuiging van aanhankelijkheid aan het leven ondanks de handicap. Net zo zelden wordt opgemerkt dat *data/decors* (1971) van Kouwenaar opent met een reeks van zeven gedichten onder de titel ‘in deftige letters’, waarin opvallend veel woorden met de letter e.

Men doet dus gedichten tekort als men ze niet altijd onderzoekt op betekenisvolle klank- en lettervelden. En dat geldt ook voor de typografie van het gedicht. Regelafbrekingen zijn meermalen verantwoordelijk voor syntactische en semantische meerduidigheid, maar naar mijn ervaring achten lezers dit secundair bij hun vlugge zoeken naar de mededeling. Men mist dan in de aangehaalde spreuk de wens tot vereeuwiging van de kok, de vereenzelviging van de kok met zijn vak (‘mij nu’-‘menu’), die vergelijkbaar is met die van de dichter en zijn gedicht in ‘ervaring’, en de al genoemde problematiek van werkelijkheid en taal in de derde en vierde regel van de spreuk. De ambiguïteit van de taal ontstaat uiteraard niet alleen uit de typografische middelen, die haar slechts accentueren, maar is inherent aan de taal. Als Lucebert de regels ‘Op alle sloten lopers/Naar een fraai verschiet’ schrijft in *Troost de hysterische robot*, zal de lezer de mogelijkheid van rinkelende sleutelbossen moeten afwegen tegen, of laten bestaan naast de mogelijkheid van een schaatstafereel.

Op het niveau van het gedicht is ‘gedacht’ van Kouwenaar een goed voorbeeld van lettrisme, waarvan Cornets de Groot en De Vos vele voorbeelden geven uit het werk van Lucebert.[18.] In zijn variatie op het parallellisme van de voorgaande drie regels geeft de slotregel van het gedicht aan het lettrisme een poëticale wending.

Je hand is bijna je hond
je huid is bijna je huis
je vorm is bijna je worm
je gedicht is bijna wat je gedacht had

Het inzicht dat taal en realiteit onderscheiden maar niet gescheiden categorieën zijn (het woord 'water' is niet nat) behoedt Kouwenaar voor het gevaar van een eeuwige reflectie op de taal zelf (die immers niet in staat is haar verwijzende karakter waar te maken) en het gevaar van een poëzie die alleen zichzelf nog tot onderwerp is en uiteindelijk zou leiden tot een esthetica van de leegte, van de stilte. Deze consequentie wordt bij hem bezworen door de aandacht voor de aarde en het lichaam. Dit resulteert in een aardse metafysica die op talig niveau concreet is en de strijd aanbindt met de abstractie. Kouwenaar volgt in zijn poëzie dus niet het spoor van de apostel Paulus, die de Corinthiërs voorhield dat de letter (van de wet van het Oude Testament) doodt en de geest (van Christus in het Nieuwe Testament) levend maakt (2 Corinthiërs 3:6). Hij werkt juist in de lijn van T.S. Eliot, die de paulinische doctrine heeft omgedraaid. 'The Spirit killeth, the Letter giveth life.'

Het paradoxale en frustrerende feit dat taal de werkelijkheid vervangt en vastlegt, koud maakt in poëzie, waarin toch alle werkelijkheden tot leven moeten komen, staat bij Kouwenaar centraal. De taal, die hij 'het gratis theater van de ontkenning' noemt, doet het gedicht voortdurend balanceren op de grens van taalwerkelijkheid en empirische werkelijkheid. Tegenstellingen vormen bij hem aldus ook niet een oppositie, maar een onder spanning staande eenheid die tegenstellingen bijeenbrengt en laat bestaan. Dat blijkt uit de strofe 'toen de hoeden hoog/toen de lonen laag waren' uit 'weg/verdwenen', of alleen al uit de titel van de bundel *het ogenblik: terwijl* (1987). Voor deze nuchtere dichter zijn de taal en de voortglijdende tijd een onverbrekelijke eenheid, zo concreet als mogelijk reeds in 1949 uitgedrukt in de woordcombinatie 'letter-seconde'.

In *Een leeuwerik boven een weiland* (1996) verzamelde K. Schippers, naast problematiseringen van de waarneming van werkelijkheid, talrijke observaties aangaande taal en betekenis. Een titel als 'Wittgenstein' belooft diepzinnigheden op dit terrein, maar de tekst bestaat uit de weergave van

de toeristische informatie over het Duitse dorp van die naam. Schippers doet niet in filosofische taalbeschouwingen, maar geeft visueel onderricht en aanschouwelijk taalonderwijs, waarbij de discrepantie van het medium en het gebruik ervan telkens oplicht. Kun je nog van dooi spreken als het 15 graden boven nul is en al 29 dagen niet heeft gevroren? En waarom worden voegwoorden nooit een afkeurenswaardige herhaling of cliché genoemd? Het antwoord ligt in de titel: ze genieten 'Het voordeel van verdekt opstellen'. De Nederlandse interpunctieafspraken leveren een readymade op. Heel gek is de eerste strofe van 'Underwood Standard typewriter no. 5'.

> Op ronde toets met rand
> zit: boven;
> : hoofdletter van;
> als A van a
> als R van r

Houdt het geluid van een klap met een houten hamer op het hoofd van een Fransman of Engelsman nog verband met de landstaal? Is er een 'universele grammatica en fonetiek van slaapgeluiden zonder woorden'? Of 'papier', in geschreven vorm, Nederlands, Frans of Duits is, weten we niet: 'Only paper is English'. Evenmin weten we of 'Man is blind/Plant in water/Bank is open/Lamp in park' een Nederlands of een Engels gedicht is.

De implicatie is dat veel van deze vragen een antwoord krijgen dankzij de context. Dat betekent ook dat onze kennis van de werkelijkheid afhankelijk is van de gebruikte taalcode. Een readymade als 'Stadhouderskade 42' vervreemdt ons van het Rijksmuseum te Amsterdam, waarvan dat het postadres is. Evenals 'Twee woorden' als titel boven 'vier woorden' ons even vreemd doet opkijken. En daar gaat het om in het taalonderzoek van Schippers, dat ook op een bijzondere manier het verschil aangeeft van gedicht en werkelijkheid, zoals 'Wit' laat zien.

> Het wit tussen regels
> Ook het wit tussen woorden

Dat is iets anders dan
‘daar staat niets’
of
‘daar gebeurt niets’

Wit wordt gezien
omdat het op papier
niet alleen is

Vergezeld wit geeft richting aan ogen

Richting lijkt er ook altijd
te zijn als je gewoon
om je heen kijkt: toch hoeft
er niet speciaal iets te gebeuren

Dat is het verschil met papier:
zolang er wit is
volgen er meestal wel
scènes of gebeurtenissen

Wit is een oude meester

‘Vrienden, geloof het woordenboek’ luidt een afdelingstitel in Kouwenaars bundel *100 gedichten* (1969). Hoe ironisch of oprecht bedoeld zo'n titel ook moge zijn, het is een feit dat Kouwenaar en Lucebert behept zijn met een lexicomanie die veel moderne dichters bezitten. Lucebert maakte van het dichten een ‘handwerk’, schrijft Cornets de Groot. Hij is een dichter ‘die materiaalonderzoek als grondslag van zijn dichterschap ziet. Niet “geest” is uitgangspunt, maar “stof”. Met materiaal (letters, klanken, woorden, zinnen) kun je van alles doen - óók het zo schikken dat de geest er onderdak vindt. Niet “inhoud” is primair, maar “vorm”. Luceberts werkplaats is niet alleen “atelier” maar ook en vooral “laboratorium”, en daar heeft het woordenboek een ereplaats naast andere boeken waar hij uit putten kan, als het toeval hem gunstig is.’[19.]

'For several years my lexicon was my only companion,' zei Emily Dickinson eens.[20.] Fervente lezers van het woordenboek waren ook Théophile Gautier, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, James Joyce,W.H. Auden, Paul Celan en in Nederland Nijhoff en Achterberg. Naast Koenen-Endepols, waaraan Kouwenaar het lemma 'eten' ontleende voor 'materiaal voor de zetter' en voor de omschrijving van 'aarde' in de cyclus 'weg/verdwenen', raadpleegt hij *Het juiste woord* van L. Brouwers, wat ook Toon Tellegen niet nalaat te doen. Lucebert hanteerde *Kramers' woordentolk* en Francks *Etymologisch woordenboek*. En geen enkele dichter heeft 'de dikke Van Dale' onaangeroerd gelaten, zie bijvoorbeeld Ellen Warmond in *Groeten aan andersdenkenden* (1970) of Remco Campert in 'Rivai Apin'. Het woordenboek is van levensbelang, want als 'straks van dale omvalt' (Kouwenaar) is het leven voorbij.

In de 'leergang' *De bomen en het bos* (1968), die gebaseerd is op de semiologisch-structuralistische recherches van Roland Barthes, staat Rein Bloem ambivalent tegenover het woordenboek, wanneer hij in een gedicht de omschrijving voor 'bos' citeert uit de vijfentwintigste druk van Koenen-Endepols' *Verklarend handwoordenboek der Nederlandse taal. (Tevens vreemde-woordentolk.) Vooral ten dienste van het onderwijs*. Bloem gaat akkoord met de omschrijving ('Een met bomen begroeide uitgestrektheid gronds'), maar vraagt de bewerker van het woordenboek, dr. J. Naarding, toch: 'Maar hoeveel.' Voor precisie moet je bij de dichter zijn, is de implicatie van de vraag. Dat het woordenboek anderzijds slapende taalkennis bevat, die door dichters wordt wakker geroepen, demonstreert Rein Bloem ook in dit gedicht. Het roept even de herinnering op aan Luceberts verontwaardiging wekkende voordracht van 'obsceniteiten' uit het woordenboek als 'lul' en 'kut' op de rumoerige *Podium*-avond van 1951. Maar het speelt toch voornamelijk met (het gezegde) 'een boom van een man' die niet weet wat 'ik ben bos' betekent. Dat genereert vragen over het bereik van idioom, maar ook over de mate van bewustzijn van een boom in een bos, van een mens in de wereld, van een mens in zijn taal.

> Ik ben bos.
>
> Neem eens de moeite:
> de dikke Van Dale.

Aaah!
Ik ben blut.
Dat is waar
en vervelend.

Ik heb daaraan niets
toe te voegen.

Een boom van een man
verlaat op staande voet
en uit protest de zaal.

Dat dichters woordenboeken raadplegen is zo vanzelfsprekend als een botanicus die zijn flora raadpleegt. Dat zij het woordenboek ook verwerpen, komt omdat het de bekende werkelijkheid beschrijft terwijl het de dichter erom te doen is nog onbekende mogelijkheden van taalgebruik te vinden ter verkenning van de werkelijkheid en ter verlegging van de grenzen van 'het onzegbare'. Dat blijkt bij Kouwenaar herhaaldelijk: 'moet ik de zon nog beschrijven?/weet ieder niet hoe de zon is?' vraagt hij retorisch.

Het lexicon is in de taalkundige theorie een geloofssysteem, waarin onze kennis over de werkelijkheid ligt opgeslagen in de vorm van een theorie over de werkelijkheid. Dat wil zeggen dat het woordenboek een consistent systeem is van uitspraken met de pretentie van waarheid met betrekking tot de werkelijkheid of deelgebieden daarvan.[21.] In het laboratorium van de taal ondergraven taalgerichte dichters deze pretentie van het lexicon op alle mogelijke manieren, omdat zij de taal niet uitsluitend als fixerende verwijzing zien, maar juist beproeven op haar potentie betekenissen te genereren. Poëzie stelt het woordenboek als theorie van werkelijkheidsbeschrijving ook ter discussie omdat het geen voeling heeft met de werkelijkheid, de taal niet tot leven brengt. Hierop doelde Kouwenaar toen hij dichten eens 'het waarmaken van cliché's' noemde.[22.] Als voorbeeld daarvan geef ik de versleten uitdrukking 'een zee van tijd' die ten grondslag moet liggen aan het verrassende alternatief 'de blank staande toekomst', gegenereerd uit het eveneens bekende 'blanco agenda', in de strofe: 'ik

schrijf dit nauwkeurig in mijn agenda/een half jaar vooruit in de blank staande toekomst'. Wat in taal of werkelijkheid aan opinie vaststaat of lijkt vast te staan wordt herzien en herschreven in hypotheses over de werkelijkheid, waarin slechts één zekerheid bestaat, de dood, die 'woordeloos' bestaat. In deze visie die de vaststaande norm aanvalt, mag alleen de oude Pegasus, het gevleugelde paard der poëzie, blijven om werkelijkheid en taal te verrijken en te vernieuwen - vergelijk weer Kouwenaar in 'de stem op de 3e etage':

> Herzien wij ons woordenboek onze
> mondholte het
> gras wordt geschrapt
> het verouderde paard eveneens
> tenzij het kan vliegen
>
> bloemen schuiven wij onder papier
> aarde onder steen
> zelfs de mens wordt herzien alleen
> over de inhoud van het uitspansel
> de vogel
> het hemellichaam
> de grote wind rond de hoogmoedige toren
> twijfelen wij nog [...]
>
> ons woordenboek wordt dun als de stem
> van de lijster die zichzelf blijft omschrijven
> zolang als het duurt
>
> en de mens herziet zichzelf
> tot niets
> dan zichzelf
> tot de zwaartekracht woordeloos
> ingrijpt.

Waar de taal niet langer een louter pragmatische of instrumentele functie heeft, kan men met Octavio Paz en anderen overwegen de taal te zien als een autonoom systeem waarmee het niet mogelijk lijkt meer te zeggen dan wat de taal zelf uitdrukt. Deze autonomie van de taal is anderzijds de enige mogelijkheid om in contact te komen of te blijven met de werkelijkheid. De taal mag dan niet uitsluitend dienen ter beschrijving van de werkelijkheid, zij is er wel degelijk om de werkelijkheid te laten zijn. Over deze ingewikkelde materie zijn ingewikkelde studies van zo uiteenlopende filosofen als Heidegger en William Van Orman Quine verschenen, waarop ik hier niet kan ingaan.

Ik beperk mij tot de dichter die in het laboratorium van de taal het verwijzende karakter van de taal het scherpst op de proef stelde, Hans Faverey. Hij is sterk doordrongen van het besef dat woorden als theoretische termen zijn te zien. In 1971 zei hij dat zelf zo: 'Woorden en zinnen zijn [...] zoeklichten op werkelijkheden.'[23.] In deze opvatting ligt de kiem van zijn grensverleggend onderzoek naar het vervuld-zijn door het onzegbare.

Wie bij zijn lectuur van Faverey uitgaat van een mimetische en identificerende leesconventie, komt bedrogen uit. Zijn gedichten zijn niet dadelijk te herleiden tot een min of meer coherent en eventueel meerduidig verslag van reële gebeurtenissen. Ook niet als een gedicht in *Chrysanten, roeiers* (1993) grotendeels bestaat uit de tekst onder het lemma 'kim' in de dikke Van Dale - ook Faverey was een fervent lexicomaan.

> Daarom: om de kim.
> Uitgesneden blad;
> de buitenkant van de bomen;
> kim van een drinkglas.
>
> Naarmate zich het oog boven
> het wateroppervlak verhief,
> kon het ook beter de zon
> ter kimme zien dalen.

Niet dat een giraffehals mij
ooit te lang zou duren. Ook aan
een muggepoot komt geen einde:
zolang de kim maar op de kromming
der inhouten bevestigd blijft.

Wat kan ik hier meer dan vaststellen dat alleen de eerste drie regels van de derde strofe niet uit Van Dale komen en dat Faverey zich nog enige variatie in de omschrijvingen van het woordenboek heeft gepermitteerd? De typografie maakt de tekst onder het lemma tot een gedicht waarvan de betekenis moeilijk is vast te stellen en waarvan genoemde drie regels een probleem vormen voor de lezer die op zoek is naar een coherente duiding. De idiomatische betekenissen van het woord 'kim' zijn de bouwstenen van het gedicht zonder dat ze nog als betekenis fungeren. Het gedicht is iconisch, deelt uitsluitend het woord 'kim' mee, dat als lemma met incoherente betekenissen zelf al geen enkele samenhang bezit. Maar - en dat is merkwaardig in interpretatorisch opzicht - er hangt een verleidelijke zweem van mogelijk coherente betekenis rond het gedicht, die afwezig is bij het lemma in het woordenboek. 'Wit is een oude meester,' zei K. Schippers. Het gedicht als citaat uit Van Dale confronteert ons ook met twee verschillende leesconventies. De tekst onder een lemma aanvaarden wij als een incoherente informatiebron, maar van een gedicht verwachten wij dat het een potentieel coherente betekenisdrager is. Die verwachting wordt bij Faverey telkens in hoge mate gefrustreerd.

Als ik de twee laatste regels van het geciteerde gedicht associeer met 'zolang de lepel in de brijpot staat', kan ik, combinerend met 'kim', 'einde', 'duren', het gedicht lezen als een uitspraak over de gehechtheid aan het leven. Zolang het schip nog hecht in elkaar zit, is er op de levensreis voor de mens geen gevaar van ondergang, waaraan de zon aan de kim dagelijks blootstaat en nimmer kan ontsnappen. Zo zou men kunnen zeggen dat de cultuur sterker is dan de natuur. Daar staat weer tegenover dat de levensduur gegeven is in de lengte van de woorden 'giraffehals' en 'muggepoot'. Voorts lijkt het mogelijk in deze woorden het grote en het kleine te zien, wat blijft fascineren zolang we in leven zijn. In de tweede strofe is de verheffing van het oog boven het water (groei naar volwassenheid) tege-

lijk een toenemende confrontatie met de ondergang. We groeien kortom in de richting van de dood.

Dat is de triviale conclusie van een duiding van een gedicht dat enigermate een halt toeroept aan het proces van veroudering doordat de aandacht niet zozeer stilstaat bij de boodschap als wel bij het procédé. Het procédé van betekenissuggestie is hier thematisch. Dat wil zeggen dat Favereys voornaamste thema de techniek van het dichten betreft, oftewel de formulering, waarmee hij de verwachting van de lezer frustreert en taalgebruik problematiseert, ter discussie stelt, onderzoekt. Wat bij nader inzien nog zo vreemd niet is, als we weten dat Faverey als wetenschappelijk onderzoeker één publicatie in het *Nederlands Tijdschrift voor de Psychologie* (1975) op zijn naam heeft staan. Het artikel doet verslag van een laboratoriumonderzoek naar verwachtingspatronen in reacties van proefpersonen op bepaalde prikkels. Van belang is hier dat de voorspellingen van fysieke reacties in het psychologisch lab een parallel vinden in de voorspelling van psychische reacties op zijn gedichten. Zo zei Faverey in gesprek met Remco Heite: ‘Wat ik kommuniceer is: mogelijkheden, dingen die je met taal kunt uithalen en die de taal met jou uit kan halen.’[24.] Blijkbaar wist hij maar al te goed wat taal met iemand kan doen (vergelijk de boze reactie van de man in het gedicht van Rein Bloem) en wil hij de lezer ervan bewust maken dat in taal ook combinaties mogelijk zijn die de communicatieve functie van de taal fundamenteel ondermijnen. Met de schijn van communicatie wordt in het geciteerde gedicht getoond dat non-communicatie tot de mogelijkheden van taalgebruik in poëzie behoort. Dit kan men blijkbaar, gezien mijn duiding, ook andersom formuleren.[25.]

Het gaat in Favereys gedichten onmiskenbaar om fundamentele existentiële dilemma's als stilstand of beweging, rebellie of gelatenheid, zichzelf te blijven of na zelfonderzoek te veranderen, te streven naar individualiteit of op te gaan in grotere (sociale of metafysische) verbanden, om strijd tegen de vergankelijkheid, om worden en vergaan, om verschijnen en verdwijnen. Het zijn thema's bekend uit de poëzie van Kouwenaar, Stevens en Mallarmé, maar ze zeggen niets over de wijze waarop Faverey deze thema's actualiseert en poëticaliseert.

In meer dan één gedicht maltraiteert hij de regels van de grammatica, van de woordvolgorde. Soms vindt versregelafbreking haar vervolg pas

enkele versregels verder (263; ik verwijs hier en in het vervolg naar pagina's van Favereys *Verzamelde gedichten*). Naar ik meen ter uitdrukking van de wil het menselijk verlangen naar permanentie, naar onveranderlijkheid, naar harmonie in wereld en gedicht even op te roepen en vervolgens deze verleidende slang onmiddellijk de kop te vermorzelen. Faverey geeft zelfs niet toe aan wat Wallace Stevens nog wilde. 'In an age of disbelief [...] it is for the poet to supply the satisfactions of belief.'[26.] Faverey schenkt ons deze voldoening niet, die erin zou bestaan bij het lezen van gedichten even de gedachte te hebben in een wereld te leven die beter of harmonischer is dan de wereld waarin we leven. Hij hamert erop dat de wereld die we binnentreden, een linguïstische is, ja - maar ook die talige wereld is gebroken.

De bekende reeks 'Man & dolphin/mens & dolfijn', waarin een dompteur een dolfijn probeert 'bal' te laten zeggen, valt in dit verband dan ook te lezen als een arrogantie. Wat baat de dolfijn, de intelligentste der dieren, de taal, als hij in zijn element geen schade lijdt? Er is bij Faverey immers herhaaldelijk te vinden dat voordat iemand begint te spreken, of nadat hem voorgoed het zwijgen is opgelegd, perfectie is bereikt?

> Ontstentenis van wind.
>
> Zoutkristal, waaruit een storm
> is verdreven. Mier, in wie een mier
> wordt aangeblazen, tot de dood
> er op volgt - de voltooiing.
>
> Koelte: de wereld als overlevende,
> als herinnering aan perfectie,
>
> koelte, aan wegzijn, aan hier.
>
> Hoe mooi je bent zoals je daar zit,
> vlak voor je begint te spreken,
> nog geen lucht hebt verplaatst,
> je handen nog in je schoot.

Faverey heeft zijn gedichten ‘onthechtingsoefeningen’ genoemd, een uitspraak die in psychische zin uitgelegd kan worden als een zucht naar ascese. Met deze uitleg zou tevens gezegd zijn dat hij in de bovengenoemde existentiële dilemma's kiest voor de rust en de gelatenheid, voor zen of voor de stoïsche *ataraxia*. Het valt inderdaad niet moeilijk deze voorkeur aan te wijzen in zijn werk. Hoezeer Faverey op gezette tijden deze voorkeur voor de bestendigheid ook nuchter doorziet als een onmogelijkheid, evenals de nagestreefde eenheid van subject en object (tot uitdrukking gebracht in het frequent voorkomende reflexieve ‘zich’), telkens is hij doende suggesties van het tegendeel te wekken op het niveau van de taal. De uitspraak kan en moet dan ook gezien worden in het licht van zijn extreme behoefte de misleidende schijn te wekken dat hij louter en alleen op talig terrein verkenningen doet.

Faverey verraadt ondubbelzinnig zijn interesse voor linguïstische problemen, wanneer hij een gedicht (35) beëindigt met de lidwoorden ‘de de -’, zoals Stevens dat eens deed, wat niet alleen een afbreking is van de derde druif die petst, maar ook met een minimum aan middelen de referentialiteit van lidwoorden bevraagt. Zou hij Quines *Word and object* (1960) toch in handen hebben gehad? Deze studie handelt onder meer over de referentialiteit van de lidwoorden ‘de’ en ‘een’, van onbepaalde voornaamwoorden als ‘iemand’ en ‘niemand’, en over kwesties van identiteit die bepalingaankondigende voornaamwoorden als ‘dezelfde’ (zeer frequent voorkomend bij Faverey) oproepen. Hij geeft er in ieder geval blijk van de betekenisloze voorbeeldzin uit *Het woord* (1935) van de taalkundige Anton Reichling te kennen, ‘de vek blakt de mukken’ - een zin die wij onmiddellijk herkennen als welgevormd met onderwerp, gezegde en lijdend voorwerp, maar geen betekenis kunnen geven. Er blijkt grammaticaliteit te bestaan zonder referentialiteit, zoals ook Noam Chomsky laat zien in zijn *Aspects of the theory of syntax* (1965). Aan deze studie ontleende Faverey (472) het voorbeeld van doorbreking van selectierestricties, ‘colorless green ideas sleep furiously’, dat hij gebruikt in combinatie en variatie met Reichlings zin: ‘[...] Door mij//wordt nu herhaald wat nog opbloeit/nadat het onder ons heeft gewoond:/dezelfde vek blaft in groene dromen,/woedend.’ (Kent men de bron, dan is in regel 3 van dit fragment, afgezien van de allusie op Christus, ‘het’ een verwijzing naar *Het woord* van Reichling.) Maar

waar Chomsky nog erkent dat overschrijdingen van selectierestricties geinterpreteerd kunnen worden als metaforen, ziet Faverey meestentijds af van deze toevlucht. Het lijkt er zelfs op dat hij de metafoor niet erkent als een legitieme manier de werkelijkheid te begrijpen. Hij schrijft (94): 'Metaforen. Foutenuitbarstingen.'[27.]

Bekend is dat Faverey geen anekdotische poëzie schrijft, geen verhaaltje wil vertellen. Hij legt zich erop toe een spel met woorden, een taalspel te beoefenen, dat de verhouding van taal en werkelijkheid fundamenteel onderzoekt. Hierbij is van belang dat we ons opnieuw realiseren dat de relatie van taal en werkelijkheid vooral problematisch is doordat de vastliggende en vastleggende taalstructuur staat tegenover de structuur van het universum (de werkelijkheid, de natuur), die in voortdurende staat van verandering is. Zou de dichter nu de chaos willen verminderen door coherentie te scheppen zónder te beseffen dat de coherentie een kunstmatige illusie is van zijn wanhopige voluntarisme, dan zou hij een blinde dichter zijn en het gedicht een oneerlijke vlucht uit de natuurlijke ambiance.

Ik meen dat Faverey zich in hoge mate bewust is van de spanning tussen gedicht en (natuurlijke) werkelijkheid. Daarom beoefent hij een taalspel dat vaststellende betekenisgeving en eenduidigheid principieel uit de weg gaat. Die zouden in strijd zijn met de werkelijkheid, waarin weinig of niets vaststaat en waarvan wij met onze voorkeur voor abstracties bijzonder weinig in concreto weten. Daarom zijn nogal wat spreekwoorden en vaste uitdrukkingen bij Faverey het mikpunt. 'Zodra ik maar een vin verroer/moet ik toegeven dat ik//een vis ben' (442), bijvoorbeeld. De dichter is er om ons te confronteren met wat er onder het woordoppervlak nog schuilgaat aan werkelijkheid en oorspronkelijkheid. Deze geijkte opinie, die aan te treffen is in willekeurig welke studie over moderne poëzie, wordt, uiteraard zou ik bijna zeggen, sceptisch bezien door Faverey.

> Wat onder het woordoppervlak
> schuilt, schuilt daar haast
> tevergeefs. De schorpioen
>
> verroert zich niet als ik
> de steen oplicht. Er is

trouwens geen schorpioen;
laat staan iemand

die een steen oplicht
die geen steen meer is.

Zeer opmerkelijk is het intussen te constateren dat dit fundamentele taalonderzoek geen belemmering vormt genoemde thema's te onderkennen, en dat de taalspelen het vermogen hebben te ontroeren om hun talige schoonheid dan wel om hun existentiële draagwijdte. Ook bij Favereys poëzie blijft er een buitentekstuele werkelijkheid waarmee zij een relatie onderhoudt. Miskenning daarvan houdt er ook geen rekening mee dat er in zijn poëzie wel degelijk talrijke realia aanwijsbaar zijn, en concrete referentiepunten zoals de schilderkunst van Adriaan Coorte, de etskunst van Hercules Seghers, de namen van Homerus, Odysseus, Pythagoras, Sappho of Gorter, de verwijzingen naar het rijke reservoir van teksten van oude Chinezen en Kelten, van La Fontaine of van Camus - allemaal leeservaring, die, naast de leefervaring, voorgevormd materiaal is waarvan Faverey gebruikmaakt.

Dat Faverey nogal gegrasduind heeft in de presocratische, met name Eleatische filosofie en in klassieke auteurs, is niet onopgemerkt gebleven en heeft uiteraard geleid tot speurtochten naar de herkomst van zijn citaten. Waarbij men zich niet heeft laten weerhouden door een uitspraak van Goethe, die bronnenonderzoek ridicuul vond. ‘Men kon evengoed een weldoorvoed man vragen naar de ossen, schapen, en zwijnen die hij heeft gegeten en die hem krachten hebben gegeven.’ En Paul Valéry idem dito. ‘Niets is origineler, niets eigener dan zich met anderen voeden. Maar men moet hen verteren. Een leeuw is gemaakt uit geassimileerd schaap.’[28.]

Ten aanzien van Favereys intertekstualiteit meen ik dat kennis van de klassieke bronnen een conceptuele bijdrage levert aan de interpretatie van zijn teksten, dat wil zeggen in de richting wijst van zijn existentiële preoccupaties. Het bronnencomplex functioneert op dezelfde wij ze als de groep verwante auteurs die de verhouding van taal en werkelijkheid problematiseren. Daaraan kan worden toegevoegd dat Favereys belangstelling voor Hercules Seghers of Adriaan Coorte opnieuw zorgt voor geproblematiseer-

de referentie. De presentatie van een duurzaam stilleven confronteert ons paradoxaal genoeg met de vergankelijkheid. De eeuwige beweging van een bootje tegen een rots is te zien als de niet-aflatende menselijke poging het levensraadsel op te lossen, maar confronteert ons ook op schrijnende wij ze met ons momentane bestaan. Asperges, frambozen en kruisbessen in het stilleven doen ons watertanden. En zo geldt dat voor de geciteerde klassieke filosofen als Heraclitus, Parmenides, Pythagoras of Zeno. Ze vormen een groep voorzover zij tegenstrijdige filosofische constructen in taal uitdrukten over worden en vergaan, over zijn en niet-zijn. Maar in hoeverre hebben hun denkbeelden referentiële implicaties? Dat is de vraag die altijd aan de orde komt in wat George Steiner in *On difficulty* (1978) het 'ontologisch paradigma' noemt. De dichter, zo zegt hij, 'confronteert ons met open vragen over de aard van de menselijke taaluiting, over de status van betekenis, over de noodzaak en het oogmerk van het bouwsel, dat we min of meer bij afspraak hebben leren gewaarworden als een gedicht'. In dit paradigma paraderen filosofen en dichters als Heraclitus, Parmenides, Heidegger, Hölderlin, Mallarmé en Paul Celan. Aan dit rijtje zijn Wallace Stevens en Hans Faverey toe te voegen.

Favereys selectie uit de klassieke filosofie is niet willekeurig, maar dient zijn eigen problematiek van taal en werkelijkheid. Met andere woorden, de hier aangestipte intertekstuele procédés zijn allerminst indifferent. Ze houden rechtstreeks verband met het filosofische gesprek dat Faverey voert over het wezen van het bestaan. En dit oeverloze gesprek zou het ene oor in en het andere oor uit gaan als de dichter met zijn formuleringen niet de hoogste aandacht trekt. Abstract zou het ook blijven als de dichter zijn wijsgerige instelling niet zou weten te concretiseren met elementaire symbolen als de bloem, de spiegel, de dolfijn, de appel. Zoals alle symbolen zijn ze ambivalent. De dolfijn geldt als een mensvriendelijk dier dat schipbreukelingen aan land brengt, maar ook doden naar gene zijde vervoert. Ook met de spiegel, de bloem en de appel zijn aspecten van leven en dood verbonden, evenals met de door Faverey zeer beminde sneeuwuil. Die vogel vliegt overdag en 's nachts, en is zowel verbonden met onschuld en witheid als met duisternis en dood. Het filosofische gesprek is een levensnoodzaak - 'het werk waartoe ik dien/moet voortgang vinden;//zo niet - verdorren de grassen' (537) - en heeft ten slotte ook een

esthetisch aspect zoals blijkt uit een verrassende variatie op Hebreeën 11:1 - '[...] Schoonheid echter/is de zekerheid der dingen/die men niet ziet' (519).

De zoektocht naar bestaansgrond, die deze poëzie metafysisch doet zijn, blijkt ook uit de vragen die Faverey stelt aan de mythologie of aan de godsbewijzen. Maar het is niet zozeer van belang te weten dat Pythagoras de dichter verbood bonen te eten, als wel in te zien dat het verbod een zoveelste leefregel inhoudt. Dat Faverey deze uitspraak gebruikt, duidt op zijn existentiële situatie. Het staat in dienst van zijn onderzoek van levensvormen en van zijn onderzoek naar de mogelijkheden en vooral onmogelijkheden om onze existentie in taal kracht bij te zetten. Zo mag dan ook de paradox van Zeno dat de pijl stilstaat, of dat Achilles de schildpad niet inhaalt, niet alleen gezien worden in het licht van Favereys thematiek van stilstand en beweging. Dat was vooral voor de klassieke filosofen een theoretisch vraagstuk. In het licht van ónze houding tegenover leven en dood roert de paradox in wezen een existentiële kwestie aan. Het is niet voor niets dat Paul Valéry in zijn lange gedicht 'Le cimetière marin' spreekt van de wrede Zeno. Met zijn paradox van de pijl wekt Zeno immers de schijn van de stilstand van de tijd, heft hij de dood op, terwijl wij op grond van ervaring weten dat dat een illusie is. De verhouding van leven en dood, van stilstand en beweging wordt aldus ook een problematische relatie van theorie en perceptie. Op het talige vlak werkt deze spanning van rationele en empirische kennis eveneens in zoverre Favereys taalspelen ingebed liggen, zoals gezegd, in de opvatting dat onze woorden theorieën zijn over de werkelijkheid - opvatting die hij toetst en falsifieert.

Deze observaties vormen een min of meer coherent perspectief waarbinnen aspecten van Favereys werk ten minste ten dele zinvol, want functioneel, dat is begrijpelijk kunnen worden gemaakt. Alle ontregelingen van grammatica, van betekenis, van versbouw, van de eventuele verhaallijn, kortom het hele scala aan literaire middelen blijkt in dienst te staan van zijn poëticaal-filosofische problematiek en ontleent daaraan zijn volstrekte overtuigingskracht. Die overtuigingskracht heeft deze poëzie intussen ook te danken aan de coherente ontologie, die in de gedichten te lezen is.

Het fundament van deze zijnsleer is de vraag naar de reden van ons

bestaan (300), waarop Faverey een eenvoudig doch elementair antwoord geeft. Wij zijn hier op aarde om adem te halen (427). Deze ademnood (258) noodt ons te spreken, te dichten over een werkelijkheid die er niet om vraagt besproken dan wel aan poëzie onderworpen te worden, aangezien ze zichzelf genoeg is, reeds zichzelf is, zo vanzelfsprekend is als een stilleven, dat in de ogen van de beschouwer overigens 'niet aflaat/te vragen: wie ben jij;/wat wil jij. Waarheen//en waartoe' (334). Wij zijn het die met onze zingeving de werkelijkheid dreigen te vernietigen. Daarom is het noodzakelijk de taal op haar waarde te beproeven, onbetrouwbaar als ze is.

Dit besef is eeuwenoud en deze bezigheid herhaalt zich. Ze kunnen tot moedeloosheid stemmen, want, zo schrijft Faverey tot tweemaal toe, 'in de herhaling toont zich veel vergeefsheid' (162, 268). Niettemin is het levensnoodzaak 'ademhalingsoefeningen' (207) te blijven doen, ook al weten wij dat woorden leugens zijn en niets echt aanraken (175, 186, 195). Ook de vraag naar het waarom, het waarheen en waartoe zijn eeuwig en onoplosbaar. Alles is mogelijk en weinig doet ertoe. Wat te doen, vraagt hij herhaaldelijk. De herhaling en de herinnering omspannen de tijden en vormen actuele percepties, waarbij we mogen aannemen dat Faverey op de hoogte was van Plato's leerstuk dat alle ware kennis op 'herinnering' (*anamnèsis* in het Grieks) berust.

Zijn proces van ontregeling onttakelt de taal, die bekentenis en betekenis (341) is, maar takelt de werkelijkheid ook op (273). En zo kan Faverey in dit taallaboratorium pogen de tijd als pijl te verbuigen tot stilstaande tijd of tot cirkel maken, maar de realiteit gebiedt hem ook te zeggen dat de dood niet valt te ontlopen. Hij schrijft over Odysseus: 'O. kon wel die boog spannen,/maar zijn leven rekken tot hij Sindbad/was geworden, en Sindbad weer de Frei-/herr v. Münchhausen, dat kon hij niet' (249).

Met deze globale reconstructie van Favereys ontologische poëtica is zijn poëtisch universum fascinerend, intrigerend en geestig voor wie op grond van deze samenhang de afzonderlijke gedichten leest. Wie daarentegen zijn dwangmatige behoefte aan coherentie en identificatie niet kan onderdrukken, maar tot in de puntjes verzorgd wil hebben, wie geen aardigheid heeft in de wijze waarop gemanipuleerd wordt met onze perceptie, die geen aansluiting vindt met taal als theorie, voor hem blijven Favereys *Verzamelde gedichten* een gesloten boek, en hij zal niet lachen om de

volgende anekdote van bedreiging die tevens, met de beide slotvragen, onze kennis van de werkelijkheid op eenvoudige, maar doeltreffende wijze relativeert.

> Oktober; einde van de maand.
>
> Een wesp, een late wesp:
>
> nog in het wespepak. Lijkt
> gekomen te zijn om de
> kamer te komen onderzoeken.
>
> Kan ik iets voor u doen,
>
> meneer de wesp?
> mevrouw de wesp?

Dichtbundels van Faverey zijn meermalen herdrukt en de eerste editie van zijn *Verzamelde gedichten* was eveneens vrij snel aan een herdruk toe.[29.] We zijn kennelijk gewend geraakt aan wat Malcolm Bowie in zijn boek over Mallarmé uit 1978 'the art of being difficult' noemde. Hoewel we hartstochtelijk uit zijn op betekenisgeving, hebben we er geen moeite meer mee dat een waterdichte interpretatie onmogelijk blijkt. In dat opzicht lijken we op laboranten die het interpreteren van meer belang achten dan het resultaat. Of in de woorden van Malcolm Bowie: 'The frame of mind essential to the reader of much modern poetry is that of an experimentalist for whom speculation and hypothesis proceed continuously, *sine die*, and for whom certainty is the remotest and least practical of goals.'[30.] Voordat ik uit het laboratorium van de taal verdwijn, ga ik er als zo'n laborant nog eenmaal in.

Bij de vijfdelige reeks 'Het net' (431-437) van Faverey is er al een vermoeden van betekenis bij lezing van de reekstitel. Een net is een samenhangend geheel van geordende draden, is als een web met creatieve en dodelijke inslag, een structuur die zowel op poëticale als kosmologische samen-

hangen kan wijzen. Het is een weefsel, een textuur. Waar nu volgens [III] alles uit ‘het vochte’ voortkomt, is de inwisseling van het beeld van de visser en zijn vangst voor dat van de dichter en zijn gedicht gemakkelijk te maken. Het water, het leven is de bron van de poëzie, wat alleen al in de Nederlandse poëzie door zulke verscheiden dichters als Albert Verwey en Chr.J. van Geel is gesymboliseerd. Bovendien wordt in [III] gesproken van omgang met de Muze, algemeen in de zin van sex-appeal, expliciet in de zin van seksualiteit en mogelijke bevruchting (‘zaad’) en van erotiek (aantrekkingskracht, ‘magneetsteen’). Deze relatie is een riskante liefdesverhouding, wanneer we het in de reeks herhaalde verslingerd-zijn, dat immers in negatieve en in positieve zin begrepen kan worden, erop betrekken. [III] luidt:

> Een hengelaarvis doet niet anders
> dan door mij wordt gedaan met de muze,
> zodra het zover is gekomen.
>
> Alles komt voort uit het vochte,
> zelfs de levenswarmte. Ook
> de levenloze natuur is bezield.
> Bewijs: de magneetsteen,
>
> het barnsteen. Daarom draagt
> zaad ook altijd
> een vochtig karakter.

Overigens is de relatie met de Muze, de gegrepenheid, geheel en al consistent met de boven gereconstrueerde ontologische poëtica. De niet-aflatende attitude van bevraging van de werkelijkheid, hier naar analogie van de visvangst en de jacht heeft immers ten doel ‘om te kunnen/samenvallen met mijzelf’ [IV], en: ‘Wat blijft er nu anders over/om te doen’ [V]. Het proces van zingeving met behulp van open structuren is een verslaafdheid die gevangenschap kan opleveren (‘aan mijn eigen net verslingerd’ [IV]), maar ook vergezichten kan openen [V]. Het eindeloos uitgooien van het net gebeurt in het besef dat de gewenste perfectie aan de kimmen oplicht en

verdwijnt [V]. In de jacht naar de prooi, naar zichzelf, vallen maker, middelen en doel samen [IV], dreigt men ook slachtoffer van zichzelf te worden.

In de wens van samenval schuilt een relatie met [II], waarin Zeus ‘ten slotte gebleven [is] degene/die hij vanouds had moeten worden’. De zekere vervulling van de lotsbestemming, de rol in de mythe, is gebaseerd op het verhaal van Zeus en zijn eerste vrouw Metis, de godin der wijsheid. Haar kind zal Zeus van de troon stoten, is voorspeld, zoals Zeus dat met zijn vader, Uranus, had gedaan. Om dit te verhinderen stelt Zeus zijn vrouw voor een wedstrijd te houden over de vraag wie van hen zich het kleinste kan maken. Metis verandert zich in een vliegje, waarop Zeus haar oppeuzelt. Zo kan de oppergod zijn vervolg hebben in de mythe. [II] luidt:

> Ach, Homerus werd verneukt
> door jongens die terugkeerden
> van de visvangst, zo blind
> als men dacht dat hij was.
>
> Zo hielp ook de inktvis niet
>
> de nacht waarin hij gewoon
> was te verdwijnen.
>
> Door het vernuft en de snelheid
> van zijn eerste vrouw in te slikken,
> is Zeus ten slotte gebleven degene
> die hij vanouds had moeten worden.

De moraal van [II] moet zijn dat de godin der wijsheid het heeft moeten afleggen tegen de slimme en sluwe vos Zeus, zoals - en dat is de parallel - in de eerste strofe eenvoudige vissersjongens de grote schepper van het epos te slim af zijn, wanneer Homerus een simpel raadsel niet kan oplossen. Piet Gerbrandy meent dat Faverey dit raadsel ontleend heeft aan een Homerus-biografie in de *Vita Herodotea*.[31.] Het is niet onmogelijk, maar ik meen dat ook Heraclitus genoemd moet worden, gelet op het feit dat Faverey in zijn oeuvre meer aan de ‘Fragmenten’ van Heraclitus heeft ontleend

(ook Wallace Stevens kende overigens zijn Heraclitus, en André Breton ziet hem als vader van het surrealisme). Fragment 56 luidt in de vertaling van Cornelis Verhoeven: ‘Wat betreft de kennis van wat voor de hand ligt, laten de mensen zich door illusies leiden. Zij lijken daarin op Homerus, die wijzer was dan alle Grieken. Hem namelijk leiden jongens die luizen hadden gedood, om de tuin door te zeggen: “Wat wij gezien hebben en gevangen, dat hebben wij achtergelaten, en wat wij niet gezien en niet gevangen hebben, dat hebben we bij ons”.’ Verhoevens commentaar in *Spreuken* (1993) luidt: ‘De anekdote over de gevangen luizen in fr. 56 zegt niets specifieks over Homerus; zij illustreert alleen de stelling dat zelfs degene die onder de mensen de faam heeft het meest verstandig te zijn, een voor de hand liggende oplossing van een raadsel niet altijd kan vinden, zelfs niet als het door kinderen wordt opgegeven.’

Vertaling en commentaar stemmen geheel overeen met dat van Albert Cook in *Myth and language*, een studie uit 1980 (drie jaar voor de verschijning van *Zijden kettingen*) die Faverey gezien kan hebben en waarnaar Verhoeven niet verwijst.

Aldus ligt de consistentie van [II] in de relativering van kennis en wijsheid. Homerus en Metis werden verneukt en verslagen op hun eigen terrein, zoals ook de inktvis geen redding vindt in zijn meest vertrouwde domein (‘de nacht waarin hij gewoon/was te verdwijnen’). Zo gelezen impliceert [II] dat de vissersjongens de inktvis wel degelijk hebben gevangen. Gerbrandy ontkent dit op grond van zíjn bronkeuze.

Het derde en vierde gedicht berusten voor een groot deel op uitspraken van de presocraat Thales van Milete. In de tweede strofe van [III] wordt gerefereerd aan zijn uitspraak over het water als de oerbron van alle leven en zelfs van warmte, en aan de traditie, die hem ziet als uitvinder van het magnetisme. Van Thales' leven is weinig bekend, maar wel, zoals [IV] zegt, dat hij de zonsverduistering van 18 mei 585 v. Chr. voorspelde, toen de Meden en de Lydiërs met elkaar in de slag waren. Bij Theodorus is overgeleverd dat Thales zo door de sterren was geboeid dat hij in een regenput viel. Alweer een wijze man die struikelt. [IV] luidt:

> Wisselende krijgskansen: zons-
> verduistering. Naar de sterren kijken

en niet zien wat je voor de voeten
komt. Van Pythagoras

mocht ik weer geen bonen eten.

Of dat ik een plechtige klap krijg
als ik indommel: betrapt, aan mijn

eigen net verslingerd. Ik
ben het immers zelf: de jager
die mij opjaagt om te kunnen
samenvallen met mijzelf.

Onze kijk op de natuur wordt betrekkelijk gemaakt, want, zei [III], 'ook de levenloze natuur is bezield.' We komen in een kosmologisch paradigma terecht dat ons vreemd is, maar dat we ook niet kunnen ontkennen. Ik zou voortbordurend kunnen zeggen dat, mét de leefregel van Pythagoras, [III] en [IV] ons confronteren met de wisseling van paradigmata in natuur, ideeen en levensvormen, waarvan we ons bewust dienen te zijn. Ook de mens moet als de octopus niet al te veel vertrouwen op gewoonten, op een domein dat hem vertrouwd is, en telkens waakzaam blijven om niet als gevolg van aangenomen attitudes in een valstrik dan wel valkuil terecht te komen.

Een crux van de reeks vind ik beide slotstrofen van [I], want wat in dit openingsgedicht eraan voorafgaat, is in het licht van mijn overwegingen nu wel helder.

In zijn eigen net verslingerd:
waar is mijn octopus, vos
onder de zeebewoners.

Teruggetrokken in zijn doolhof
denkt de vos na, de bewonderde
opgejaagde; systeem ooit
vergeleken met een achtarm.

De jagende die hen doodt is

beweeglijker, kleurrijker,
veranderlijker dan de rug
van een slang waar licht
zich op uitviert.

De vraag in de tweede regel heeft haar antwoord in de eerste. De octopus wordt om zijn slimheid vergeleken met een vos. Zijn samenhang, zijn systeem, zijn wezen heeft de talige naam (allerminst adequaat, zo lijkt mij de implicatie) van ‘achtarm’ opgeleverd. Wellicht valt in de slotstrofen te lezen dat we een poging doen de wereld te overmeesteren in taal, dus doden, maar dat de slang van de oorsprong die zwemt op de oceanen in samenspel met het licht niet klein te krijgen is. Het zou een gedachte zijn die niet vreemd is aan Heraclitus, die meende dat de micro- en macrokosmos bepaald zijn door elkaar bestrijdende opposities, maar een onderliggende eenheid vormen, aangezien ze uit elkaar voortkomen en elkaar volgen. Er is in ieder geval een glinsterende spanning van duisternis en licht, van sluwheid en kennis, van contradicties en vergelijking.

Het vierde gedicht maakt het in combinatie met het eerste gedicht mogelijk een poëticale intertekst van Bert Schierbeek te veronderstellen. Diens *Een broek voor een oktopus* (1965) is een intrigerende en associatieve verhandeling over het creatieve proces die leunt op zenachtige inzichten (van D.T. Suzuki). Aan de wereld van zen is de ‘plechtige klap’ [IV] ontleend, die de zenmeester zijn leerling uitdeelt die vraagt naar de zin van het bestaan - een voorbarige vraag omdat het nog niet vaststaat óf het leven zinvol is of moet zijn. Het is de klap, zegt Schierbeek, die men bij zijn geboorte op zijn billen krijgt, de klap die tot bewustzijn brengt. Die een verbinding tot stand brengt tussen binnen- en buitenwereld die tot een gat van inzicht voert, uitzicht biedt op een nieuwe horizon en op het net zoals het zou moeten zijn, een kosmos, een taalconstructie met nieuwe betekenismogelijkheden, zoals [V] suggereert.

Hetzelfde net, te drogen gehangen,
opnieuw geverfd. Achter de horizon

schuilt een nieuwe horizon
waarachter te drogen hangt

zo'n visnet als bedoeld.

Wat blijft er nu anders over
om te doen. Ik moet mij van mijzelf
afschudden. Ooit weer het net
te kunnen hanteren zoals het moet.

Ondersteuning van de hypothese dat Schierbeeks boek een intertekst van ‘Het net’ is, vind ik nog in het slothoofdstuk, waarin Schierbeek herinnert aan Sesjat, de Egyptische godin van het schrift, die in ‘het huis van het net’ het wereldbeeld, het net van de wereldgeschiedenis uitschrijft en de overwinning van de zonnegod op de slang der duisternis bewerkstelligt. Haar materiaal is het gehele wereldbeeld in evolutie. Voortdurend passeren er nieuwe vondsten en nieuwe tekens. Het net is nooit af en de taal raakt niet uitgeput. Zij weet contradicties te verenigen en zo ontstaan er telkens nieuwe vergezichten in haar blikveld. Is Sesjat als symbiose van dichter en taal degene die het net over de wereld spant, zoals het moet?

Met dit beeld als open vraag besluit ik *Aan de mond van al die rivieren*. Want, schreef Bert Schierbeek, ‘Sesjat weeft nog voortdurend verder aan het net, het weefsel, waarop ook nog heden de vondsten gedaan en de tekens gesteld worden van een wereldbeeld in evolutie, van zijn en worden.’

Eindnoten:

1. Gerrit Komrij, ‘Es ist die die,/Die Poesei’. In: idem, *Heremijntijd. Exercities en ketelmuziek*, Amsterdam 1978, p. 67-87; citaat p. 77.
2. Paul van Ostaijen, *Verzameld werk*, deel 4, Amsterdam 1977^2, p. 369-380; citaten p. 330, 378 en 374.
3. Van de Watering, *Lucebert schilder-dichter*, Amsterdam 1991, p. 97-121; citaat p. 97.
4. Interview met T. van Deel in: idem, *De komma bij Krol en andere essays*, Amsterdam 1986, p. 104-118; citaat p. 106.
5. Horatius, *Ars poetica*, r. 408-411 in de vertaling van P.H. Schrijvers, Amsterdam 1980.
6. Jan Vos verzette zich in zijn ‘Dichtkunst’ (1658) tegen Vondels opvattingen. ‘Gy raakt door 't school niet op Parnassus steile spooren/Men maakt geen Dichter; neen: men word'er een geboren.’
7. Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*, Amsterdam 1988, p. 34.
8. Claes, *Echo's echo's*, p. 37.
9. Van Ostaijen, *Verzameld werk*, deel 4, p. 373.
10. Van Ostaijen, *Verzameld werk*, deel 4, p. 133. Ook W.H. Auden gebruikt de metafoor in *The dyer's hand and other essays*, Londen 1975, p. 67.
11. Interview met Arjen Schreuder in *NRC Handelsblad*, 11 november 1988.
12. Geciteerd naar Guus Sötemann, ‘Een kroon voor Annie M.G. Schmidt. Over de kinderversjes’. In: Tine van Buul (red.), *Altijd acht gebleven. Over de kinderliteratuur van Annie M.G. Schmidt*, Schrijversprentenboek 31, 's-Gravenhage-Amsterdam 1991, p. 13-32; citaat p. 17.
13. Kees Fens, *Doorluchtig glas. Vijftig jaar P.C. Hooftprijs*, Den Haag-Amsterdam 1997, p. 15.
14. Zie Hans Anten, *Het bekoorlijke vernis van de rede: over poëtica en proza van F. Bordewijk*, Groningen 1996, p. 201.
15. J.F. Vogelaar, *Konfrontaties. Kritieken en kommentaren*, Nijmegen 1974, p. 35.

16. Wat niet wilde zeggen dat hij het natuurlijke product niet zou onderwerpen aan bewerking. Voor Keats geldt wat van Bilderdijk is gezegd. ‘Ieder, die wel eens handschriften van Bilderdijk onder de oogen gehad heeft, weet dat hij veel veranderingen in zijne verzen maakte en dat de overlevering, volgens welke hij de verzen gaf, zooals zij hem “ontstroomden”, allen grond mist.’ Aldus P. Leendertz, ‘Varianten in een gedicht van Bilderdijk’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 13 (1912), p. 310-312; citaat p. 310. Vergelijk Keats' uitspraak met Jan Elburgs ‘gezeggelijk ben ik wel’, dat begint met: ‘Ik wilde dat nu eindelijk eens/mijn vers een goede lering wilde trekken/uit het simpele opengaan, het gewone groeien/van de bladeren aan de iepen in april,/uit het eenvoudige, vanzelfsprekende/naar de fabriek gaan, het van kantoor komen/der echtgenoten.’
17. Geciteerd naar Hans Richter, *DADA-Kunst und Antikunst*, Keulen 1973[3], p. 150.
18. Zie R.A. Cornets de Groot, *De open ruimte*, 's-Gravenhage 1967, zijn *De zevensprong*, Amsterdam 1967, zijn inleiding tot de bloemlezing *Poëzie is kinderspel*, 's-Gravenhage 1968, en Luk de Vos, *Lucebert*, Nijmegen-Brugge 1977.
19. R.A. Cornets de Groot in zijn inleiding tot de bloemlezing *Poëzie is kinderspel*, 's-Gravenhage 1968, p.15.
20. Aangehaald door Melville Cane in zijn *Making a poem. An inquiry into the creative process*, New York 1962, p. 27. Hij voegt eraan toe: ‘I would go even further with the admission that in my own case a dictionary is not only a companion but a collaborator which receives no public credit for its contributions to my poems.’
21. H.J. Verkuyl, ‘Lexicon en werkelijkheid’. In: *Forum der Letteren* 19 (1978), nr. 1, p. 20-39.
22. In gesprek met H.R. Heite in *Soma* 3 (1971-72), nr. 17, p. 30-38.
23. In gesprek met H.R. Heite in *Soma* 2 (1970-71), nr. 13, p. 27-33.
24. Ik ontleen de vondst van ‘kim’ en de tijdschriftpublicatie aan de doctoraalscriptie van Jurrie Zaat, Utrecht 1997.
25. Zie noot 23.
26. Geciteerd naar F. Lentricchia, *The gaiety of language. An essay on the radical poetics of W.B. Yeats and Wallace Stevens*, Berkeley [enz.] 1968, p. 136.
27. Vergelijk Martin Reints, ‘Au pays de la métaphore. Hans Faverey en Wallace Stevens’. In: Hans Groenewegen (red.),... *Die zo rijk zijn aan zichzelf... Over Hans Faverey*, [Groningen] 1997, p. 54-72.
28. Claes, *Echo's echo's*, p. 36.
29. De eerste druk van *Verzamelde gedichten* (Amsterdam 1993) verscheen in februari 1993, de tweede in april 1993.
30. Malcolm Bowie, *Mallarmé and the art of being difficult*, Cambridge (Mass.) 1978, p. 4
31. Piet Gerbrandy, ‘De zekerheid der dingen die men niet ziet. Faverey en de klassieke filologie’. In: *De Gids* 156 (1993), p. 124-128.

Personenregister

Aafjes, Bertus 40, 57, 64-67, 79, 88, 91, 99, 290, 292
Aarts, C.J. 110
Abrams, M.H. 60, 61, 290
Achterberg, Gerrit 23, 31, 51, 69, 70, 86, 96, 110, 114, 148, 226, 227, 254, 257, 266, 289, 296
Ailly, Arnold d' 49
Akker, W.J. van den 292, 294, 295, 301, 302
Alexandrescu, Sorin 299
Alphen, Hieronymus van 184, 253
Altena, Ernst van 288
Anbeek, Ton 151
Andreus, Hans 50-53, 58, 62, 88, 90, 129, 131, 223, 293, 295
Andriessen, Louis 124
Anker, Robert 34, 143-147, 167, 174, 192, 193, 227, 228, 236, 237, 240, 296, 300, 304
Anten, Hans 305
Appel, Karel 48, 49, 50
Aragon, Louis 199
Aristoteles 15, 157, 161, 167, 231
Armando 99, 100, 152, 212-219
Armstrong, Neil 153
Arnold, Matthew 23, 32
Arp, Hans 62, 82
Arrellius 137
Ashbery, John 130
Auden, W.H. 181, 248, 266, 304
Audoin, Philippe 290, 301
Ávila, Theresia van 138

Baaren, Theo van 84
Babylon, Frans 226
Badings, Henk 79
Baeyens, Peter 303
Bakoenin, Michael 85
Balkt, H.H. ter 132, 133, 147, 148, 150, 151, 227, 296
Ball, Hugo 32, 52, 61, 82, 151, 198, 202
Barnard, Benno 156, 160
Barnard, Willem 221, 289, 301, 304
Barthes, Roland 266
Basie, Count 138
Bastelaere, Dirk van 297
Bastet, F.L. 110
Bastiaans, J. 161, 298
Baudelaire, Charles 32, 38, 61, 173, 174, 198, 266
Bauman, Zygmunt 195, 196

Beatrix, prinses 106
Beeren, Wim 106
Beets, Nicolaas 18
Benamon, M. 296
Benn, Gottfried 173, 257
Benschop, Nel 287, 297
Berg, Arie van den 75, 196, 297

Berge, H.C. ten 103, 105, 109, 131, 149, 155, 177, 178, 179, 181, 227, 248, 258
Berger, Peter 109, 293
Bergh, Herman van den 87
Bergson, Henri 58
Berkhemer, Michaël 290
Bernard van Chartres 46
Bernhard, prins 72
Bernlef, J. 98, 101, 103, 113, 114, 116, 117, 121, 127, 131, 135, 151, 152, 156, 187, 207, 227, 238, 239, 240, 254, 257, 297, 299
Berryman, John 130
Bertens, Hans 295, 296
Besten, Ad den 81, 89, 90, 92, 95, 96, 213, 292, 293
Beurskens, Huub 115, 125, 155, 161, 226, 237
Beuys, Joseph 138
Bigsby, C.W.E. 293
Bilderdijk, Willem 18, 31, 36, 305
Binnendijk, D.A.M. 52, 53, 92
Blake, William 18, 31 55, 91, 290
Bloem, J.C. 36, 87, 90, 114, 132, 153, 157, 169, 171, 172, 223, 227, 239, 253, 254, 259, 289, 295, 298, 299, 301, 302
Bloem, Rein 103, 104, 105, 131, 266, 271, 296, 303
Blok, W. 288
Blokker, Jan 72, 300
Boelen, Olivier 74, 124
Boerstoel, Jan 110
Boezem, Maurits 106
Bohemen, Ben van 292
Bomans, Godfried 87
Booth, Wayne C. 193
Bordewijk, F. 257, 305
Borgers, Gerrit 44, 51, 53, 54, 69
Bork, G.J. van 294
Born, Herma 302
Boskma, Pieter 117, 120, 226, 297
Boutens, P.C. 29, 30, 31, 35, 46, 50, 71, 86, 87, 143, 198, 254, 259, 288
Bouwers, Lenze L. 96
Bowie, Malcolm 279, 306
Braak, Menno ter 40, 87, 109, 212
Brabander, Gerard den 226
Brecht, Bertolt 15, 74
Brems, Hugo 149, 296, 297
Brentano, Clemens 25
Bresson, Robert 104
Breton, André 48, 57, 60, 83, 84, 86, 87, 105, 199, 282
Breytenbach, Breyten 177, 178, 181
Brinkman, Wim 293
Brodsky, Joseph 24, 187, 232

Broedelet, Joekie 162
Broglie, Louis de 36
Bronzwaer,W.J.M. 299
Brooker, Peter 294
Brouwers, L. 266
Buddingh', C. 83, 84, 101, 102, 107, 127, 135, 167, 213
Budé, Frans 117, 147, 156, 236, 237
Buelens, Elly 293
Buñuel, Luis 104, 199
Busken Huet, Conrad 22
Buul, Tine van 185, 304

Cage, John 251
Calinescu, Matei 287
Calis, Piet 129, 290, 295
Callas, Maria 124
Calvijn, Johannes 191
Campert, Jan Th. 157

Campert, Remco 9, 42, 50, 53, 54, 62, 73, 87, 88, 90, 91, 99, 113, 114, 123, 127, 151, 152, 153, 161, 162, 200, 202, 203, 212, 238, 261, 266, 288, 290, 291, 298, 303
Camus, Albert 275
Cane, Melville 305
Cardena, Michel 106
Carlyle, Thomas 31, 32
Carmiggelt, Simon 291
Celan, Paul 266, 276
Céline, Louis-Ferdinand 84
Cellini, Benvenuto 138
Cézanne, Paul 136
Chabot, Bart 167
Charles, J.B. 51, 71, 86, 90, 93, 163, 190, 195
Chomsky, Noam 273, 274
Churchill, Winston 13
Cicero 231
Claes, Paul 304, 306
Claus, Hugo 14, 50, 90, 124, 132, 147, 291
Claus, prins 106
Cnoop Koopmans, Wies 223
Coen, J.P. 49
Coenen, Frans 10
Cohen, Leonard 288
Colenbrander, H.T. 225
Coleridge, Samuel Taylor 31, 216
Coninck, Herman de 192, 226
Conrad, Joseph 301
Constant 48, 49, 55, 56, 60, 68, 199
Cook, Albert 282
Cook, James 178
Coorte, Adriaan 275
Corneille 48, 49, 50
Cornets de Groot, R.A. 33, 262, 305
Costa, Isaäc da 18, 31, 36, 44, 167
Coumans, W. 292
Couperus, Louis 82, 292
Courbet, Gustave 60
Cox, Gerard 132
Cravan, Arthur 216
Creighton s.j., J.H.G. 65
Cremer, Jan 72, 76
Cruz, Juan de la 138

Daalen, Maria van 147, 235, 304
Dalstra, Koos 117
Dante Alighieri 33, 147, 187

Darwin, Charles 21
Davenport, Guy 130
Davis, Miles 252
Deak, Michael 90
Debrot, Cola 88
Deel, T. van 113, 114, 174, 185, 186, 227, 240, 241, 292, 299, 304
Deelder, Jules 160, 303
Dekkers, Ad 106
Derème, Tristan 20
Dèr Mouw, J.A. 20, 35, 110
Descartes, René 295
Deugd, C. de 31, 288
Deyssel, Lodewijk van 21
D'haen, Christine 302
D'haen, Theo 296
Dibah, Farah 124
Dibbets, Jan 106
Dickinson, Emily 266
Diels, Gerard 77, 90
Diepenbrock, Alphons 27, 288
Diepenbrock, Thea 288
Diepstraten, Johan 133, 296
Dietrich, Marlene 84, 138
Doesburg, Theo van 55, 83
Donker, Anthonie 68, 69, 87, 89

Doorman, Maarten 115, 303
Doorn, H.W. van 75
Doorn, Johnny van 118, 124
Dorleijn, Gillis 187, 300
Dorrestijn, Hans 110
Dorsman Cz., L. 186
Dresden, S. 158, 298, 299
Drs. P., 288
Duchamp, Marcel 105, 106
Duijnhoven, Serge van 118, 160, 225, 226
Duinker, Arjen 117, 176, 297
Dürer, Albrecht 303
Dütting, Hans 290, 292, 293, 297, 301, 303
Dylan, Bob 74, 288

Eeden, Frederik van 22, 23, 24, 32, 47, 189, 287, 289
Eijkelboom, J. 116, 119, 190
Einstein, Albert 36
Elburg, Jan G. 9, 16, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 58, 62, 77, 83, 87, 88, 90, 93, 97, 105, 120, 161, 199, 201, 260, 289, 305
Eliot, George 188
Eliot, T.S. 9, 127, 149, 168, 194, 224, 225, 226, 246, 263, 293, 296, 301, 302, 304
Ellmann, Maud 301, 302
Elshout, Ron 297
Eluard, Paul 57, 84, 91, 228
Emants, Marcellus 32
Emerson, Ralph Waldo 28, 31
Emmens, J.A. 107, 108, 114, 222
Endt, Enno 287, 301
Engelman, Jan 67, 97
Enquist, Anna 115, 119, 234, 235, 236
Ent, Anton 96, 235, 303
Ent, Henk van der 235, 303
Ernst, Max 83, 84
Evtouchenko 74
Eybers, Elisabeth 300
Eyck, P.N. van 89

Faassen, Sjoerd van 293
Faulkner, Peter 289
Faverey, Hans 103, 114, 155, 167, 221, 227, 240, 248, 250, 251, 256, 269-285, 305, 306
Feijter, Anja de 288, 300
Fens, Kees 135, 185, 257, 305
Focquenbroch, W.G. van 20
Fokkema, R.L.K. 290, 292

Fontijn, Jan 292
Franco, Francisco 68, 163
Fresco, M.F. 301
Freud, Sigmund 84
Fried, Erich 162
Friedman, Carl 160
Friedrich, Caspar David 217
Fuentes, Carlos 294

Gascoyne, David 83
Gasteren, Louis van 53
Gautier, Théophile 25, 266
Geel, Chr.J. van 83, 87, 112, 127, 174, 175, 176, 227, 232, 242, 254, 255, 280, 292, 293
Geerds, Koos 96, 192, 227, 257
Génestet, P.A. de 19, 27
Gerbrandy, Piet 281, 282, 306
Gerhardt, Ida 25, 86, 110, 114, 119, 120, 157, 219, 227, 230, 231, 232, 249, 254, 301, 302, 303
Gerlach, Eva 119, 147, 160, 234, 235
Gezelle, Guido 55
Gillespie, Dizzy 303

Ginsburg, Allen 226, 303
Goedegebuure, Jaap 135, 151, 294
Goethe, Johann Wolfgang von 226, 275
Gogh, Vincent van 27, 33
Gomperts, H.A. 40, 51
Gorter, Herman 17, 23, 25, 27, 33, 55, 189, 223, 226, 227, 275, 289, 297, 301
Gossaert, Geerten 36, 37
Graft, Guillaume van der 79, 88, 89, 90, 92, 93, 97, 221, 249, 289, 292, 293
Graftdijk, Thomas 75, 76
Grant, Damian 293, 294
Greshoff, Jan 74
Groenewegen, Hans 305
Groot, Ger 299
Groot, Jacob 110
Grootveld, Robert Jasper 123
Grunberg, Arnon 192
Guépin, J.P. 87, 292, 293
Guevara, Ernesto Che 124
Guimond, J. 295
Gysen, René 98

Hadewijch 178, 226
Hakemulder, Frank 300
Halsema, J.D.F. van 288
Hamelink, Jacques 155, 179, 180, 181, 227
Hammacher, A.M. 68
Hanlo, Jan 50, 53, 58, 62, 69, 72, 90, 127, 165, 188, 227, 254
Haren, Elma van 150, 297
Harmsen van Beek, Fritzi 133, 300
Harten, Jaap 74, 101, 127, 151, 156, 162, 163, 164, 215, 216, 252
Hasebroek, J.P. 21
Hassan, Ihab 296
Hatta, Mohammed 13
Hattum, Jacques van 89
Haverschmidt, François 111
Hayward, John 296, 302, 304
Hazeu, Wim 72
Heidegger, Martin 269, 276
Heijden, A.F.Th. van der 124
Heijermans, Herman 24, 287
Heite, H.R. 130, 271, 295, 305
Henderikse, Jan 99
Heraclitus 276, 281, 282, 284
Hermans, Toon 297
Hermans, W.F. 20, 84
Herzberg, Judith 107, 114, 120, 159, 165, 166, 167, 207-211, 228, 300
Hildebrand 18

Hillenius, Dick 56, 80, 189, 255
Hofland, H.J.A. 14, 290, 292
Hofman, Bert 287
Hofmannsthal, Hugo von 167
Hölderlin, Friedrich 32, 61, 62, 204, 276
Holman, Theodor 110
Holmes, James 110
Homerus 275, 281, 282
Hooft, P.C. 21, 132
Hoop, Adriaan van der 18, 31
Hoornik, Ed. 40, 42, 88, 89, 97, 227, 298, 303
Horatius 25, 38, 198, 253, 304
Houwink, Roel 227
Hoven, Gerrit van den 294
Huelsenbeck, Richard 82
Hugo, Victor 18, 31, 149
Huigen, René 117
Huizinga, J. 83, 225, 292
Hutcheon, Linda 132, 135, 149, 296, 297
Huygens, Constantijn 21

Jakobson, Roman 169
Jandl, Ernst 210

Jansen, Thijs 299
Jansen, Wolfgang 110
Jansma, Esther 119, 235, 236, 296
Jean-Aubry, G. 295
Jellema, C.O. 25, 113, 117, 123, 147, 148, 169-173, 227, 240, 241
Jessurun d'Oliveira, H.U. 169, 290, 298
Johnson, Jack 216
Johnson, R.V. 300
Jolas, Eugène 257
Jong, Hieke de 293
Jong, Max de 87
Jonkman, Marieke 119, 235, 303
Joyce, James 266
Jünger, Ernst 212

Kal, Jan 110
Kamerbeek, J. 290
Kamphuis, Mark 296
Kandinsky, V. 32
Karajan, Herbert von 164
Keats, John 32, 258, 305
Keizer, Piet 153
Kelk, C.J. 97, 185
Kemp, Pierre 226
Kerouac, Jack 303
Keuken, Johan van der 182
Keulemans, Chris 117
Kibédi Varga, Aron 288, 301
Klee, Paul 84
Klei, Jacques van der 186
Klein, Yves 134
Kloos, Willem 27, 28, 32, 45, 148, 221, 224, 301
Knuvelder, Gerard 89
Koenegracht, Frank 117, 227, 236, 288
Koenen, Mieke 301
Komrij, Gerrit 113, 114, 116, 117, 123, 132, 133, 134, 151, 225, 233, 239, 250, 251, 296, 303, 304
Konitz, Lee 238
Kooijman, Henk 293
Koopmans, Ruud 52
Kopland, Rutger 36, 107, 108, 114, 115, 116, 119, 120, 123, 159, 167, 190, 195, 226, 233, 235, 236, 248, 250, 257, 298, 299, 300, 303
Korteweg, Anton 125, 133, 222, 302
Kossmann, Alfred 187
Kousbroek, Rudy 42, 53
Kouwenaar, Gerrit 13, 17, 42, 44-50, 53, 54, 55, 58, 62, 63, 64, 69, 76, 77, 85, 87, 88, 90, 92, 97, 98, 103, 105, 113-120, 122, 123, 126, 130, 131, 152, 155,

156, 157, 159, 161, 162, 164, 165, 167, 168, 169, 190, 192, 200, 202, 221, 223, 226, 227, 237, 238, 240, 248, 249, 250, 257-263, 266, 267, 268, 271, 287 290, 292, 294, 298, 301
Krol, Gerrit 183, 294, 299
Kuijper, Jan 110, 240, 302
Kuipers, Frans 150, 297
Kusters, Wiel 116, 117, 118, 119, 147, 236, 237, 249
Kuyper, Sjoerd 110, 133, 296

Laan, Nico 292, 294
La Fontaine, Jean de 275
Laughlin, James 257
Lautréamont, comte de 226
Lava, Arthur 117
Leander, Zarah 163
Leeflang, Ed 9, 116, 119, 120, 187, 197, 228, 302

Leendertz jr., P. 305
Leeuw, Aart van der 134
Leeuw, Reinbert de 124
Lehmann, L.Th. 40, 83, 101, 114, 127
Lenin, Vladimir Iljitsj 15
Lennon, John 288
Lentricchia, F. 305
Leopold, J.H. 32, 37, 112, 173, 174, 227, 232, 254
Leusen, Willem van 87
Levi, Primo 187
Lier, Peter van 150, 297
Lloyd, Fabian 216
Lodeizen, A.F. 74
Lodeizen, Frank 290
Lodeizen, Hans 13-17, 50, 62, 74, 90, 91, 92, 97, 114, 290
Lodensteyn, Jodocus van 36
Lowland pp, Jacob 110
Lubberhuizen, Geert 54, 290
Lucebert 9, 32, 33, 44-55, 57, 58, 59, 61, 62, 66, 67, 71, 80, 82, 87, 88, 90, 91, 96, 99, 105, 117, 147, 149, 165, 167, l8l, 182, 183, 192, 200, 202-206, 216, 227, 237, 238, 251, 260, 261, 262, 266, 303, 304, 305
Lucretius 254
Lussanet, Paul de 110
Luyn, P. van der 186

Magritte, René 83
Majakovski, Vladimir 120
Mak, Geert 63, 290
Mallarmé, Stéphane 92, 121, 126, 127, 169, 173, 174, 221, 223, 224, 254, 257, 258, 266, 271, 276, 279, 295, 302, 306
Mann, Klaus 86
Marsh, Warne 238
Marsman, H. 39, 87, 225, 298, 302
Martelaere, Patricia de 183, 184, 299
Marx, Karl 33, 57, 87, 200
May, Lizzy Sara 158
Mazarro, Jerome 126, 295
Meer, Vonne van der 192
Meeuse, Piet 299
Meeuwesse, Karel 87
Meijer, Maaike 303
Meistersänger, Jacob der 110
Meloen, Josien 110
Mengelberg, Misha 124
Meulenbelt, J. 90
Meurs, Inez 297
Michaelis, Hanny 20, 90, 161, 298, 300

Michel, K. 117, 297
Middag, Guus 166, 167, 297
Min, Neeltje Maria 234
Minderaa, P. 97
Minne, Richard 20, 39, 303
Moerkerken, E. van 83, 84
Moesman, Johannes 87
Mok, Maurits 158, 201, 215, 298, 303
Molen, W.J. van der 89, 90, 92, 94, 95, 96, 97, 293
Mondor, H. 295
Mondriaan, Piet 84
Moore, George 168
Moore, Marianne 105, 127, 131, 151
Morriën, Adriaan 52, 69, 89, 90, 91, 156, 161, 194
Mourits, Bertram 294, 296
Mozart, W.A. 124
Mulisch, Harry 63, 92, 93, 124, 293
Musil, Robert 188
Mussert, Anton 85
Mussolini, Benito 85, 252
Mutsaers, Charlotte 183, 299

Naarding, J. 266
Nabokov, Vladimir 232
Nagel, W.H. 69, 71
Naville, Pierre 83
Neetebeem, Coos 111
Nescio 22, 29, 174, 192
Net, Gerrit van 't 87
Nierop, Helma van 185, 300
Nieuwenhuys, Jan 48
Nijhoff, M. 32, 38, 39, 53, 55, 79, 87, 92, 96, 112, 114, 146-149, 168, 169, 175, 194, 221, 222, 226, 227, 232, 248, 255, 266, 298, 300, 301, 302
Nijlen, Jan van 37, 114
Nijmeijer, Peter 116, 119, 151
Nolens, Leonard 224, 228, 303
Noordstar, J.C. 110
Novalis 18, 25, 31, 32
Nuis, Aad 114
Nussbaum, Martha 188

Offermans, Cyrille 157, 298, 302
Olson, Charles 128
Onassis, Aristoteles 124
Oosterhoff, Tonnus 226, 297
Oosterhuis, Huub 293, 301
Orwell, George 287, 289
Os, Th. van 75, 196, 226, 297
Ostaijen, Paul van 33, 48, 82, 84, 104, 169, 175, 227, 238, 250, 251, 255, 256, 260, 299, 302, 303, 304
Otten, Willem Jan 86, 113, 174, 193, 227, 240-245, 254, 292, 301
Ouborg, P. 49
Ouwens, Kees 226, 245-248

Paaltjens, Piet 111
Pais, Abraham 36
Pape, Gertrude 83
Paradijs, Cornelis 22
Pareau, N.E.M. 110
Parker, Charlie 303
Parmenides 276
Pasolini, Pier Paolo 104
Pater, Walter 168, 188
Paz, Octavio 249, 269, 302, 304
Pedersen, Carl-Henning 60
Peeters, Henk 99
Pelgrom, Els 300
Pen, Jan 80, 292
Peperkamp, B.J. 289, 295

Perk, Jacques 27, 28, 221, 300
Perloff, Marjorie 126, 130, 131, 294, 295, 296
Perron, E. du 39, 83, 84
Peypers, Ankie 234
Picasso, Pablo 32, 68, 83, 84
Pijlman, Fetze 110
Pindarus 138
Plas, Michel van der 65, 88, 89, 92, 290
Plato 22, 25, 30, 33, 137, 219, 231, 233, 254, 278, 301
Poe, Edgar Allan 159, 168, 169, 198, 256, 258
Poggioli, Renato 44, 289
Polak, J.B.W. 76, 120
Polet, Sybren 90, 120, 126, 127, 129, 130, 131, 133, 152, 228, 240, 295, 296
Polzer, H.H. 111
Ponge, Francis 299
Poort, Coert 293
Potgieter, E.J. 18, 21, 22, 27, 88, 89
Pound, Ezra 103, 104, 126, 127, 130, 131, 251, 293, 294, 295, 301
Pouwen, M.L.B. 288
Prange, J.M. 290

Praz, Mario 44, 125
Prins, Arij 102
Pythagoras 36, 231, 275, 276, 277, 283

Quine, W.V.O. 269, 273

Ramaker, Wim 292
Ravel, Maurice 79
Rawie, Jean Pierre 119, 227, 288
Reeser, Eduard 288
Reichling, Anton 273
Reijt, Vic van de 111
Reints, Martin 114, 147, 222, 305
Reitsma, George 110
Rembrandt van Rijn 72
Renders, Hans 258, 292
Resnais, Alain 14
Reugebrink, Marc 115, 147, 156, 298
Reve, G.K. van het 74, 75
Richter, Hans 290, 305
Righart, Hans 290
Rilke, Rainer Maria 169, 170, 172, 173, 226, 299
Rimbaud, Arthur 32, 57, 87, 91, 223, 266
Ritter jr., P.H. 87
Rodenko, Paul 9, 50, 53, 55, 84, 85, 90, 129, 290
Rodin, Auguste 169
Roelants, Maurice 87
Roland Holst, A. 36, 37, 38, 50, 53, 74, 88, 147, 232, 254
Roland Holst-van der Schalk, Henriëtte 27, 33, 189
Rolland, Romain 69
Rollins, Sonny 238
Romijn, Jaap 69
Romke, Rudy 52
Rooduyn, Tom 290, 292
Rooskens, Anton 48
Rorty, Richard 183, 184, 195, 299
Ruiter, Frans 134, 294, 296
Rushdie, Salman 294
Ruysdael, Salomon van 170

Sachs, Günther 124
Saint-Gelais, Mellin de 93
Saint-Pol-Roux 86
Saint-Simon, Claude-Henri de 32
Sanders, Mathijs 297
Sappho 275
Sartre, J.P. 94

Satie, Erik 252
Savonarola, Girolamo 214, 218
Schagen, J.C. van 20
Schat, Peter 124
Schelling, Friedrich 25
Scheltema, J.M.W. 110
Schenkeveld-van der Dussen, M.A. 294
Schierbeek, Bert 48, 53, 54, 83, 113, 165, 202, 284, 285
Schippers, K. 83, 98, 99, 101, 105, 106, 127, 152, 227, 254, 261, 263, 264, 270, 297, 298, 299
Schippers, Wim T. 132
Schmidt, Annie M.G. 75, 133, 185, 248, 256, 288, 291, 300, 304
Schoolmeester, De 111
Schoonhoven, Jan 99, 100
Schotman, J.W. 89
Schouten, Rob 133, 135, 136, 139-143, 147, 155, 160, 235, 297
Schouten, Wim 54
Schreuder, Arjen 304
Schrijvers, P.H. 304
Schulte Nordholt, J.W. 93, 95, 96, 97, 161, 293

Schuur, Koos 14, 50, 76, 77, 88, 90, 91
Schwitters, Kurt 52, 261
Seghers, Hercules 275
Selfkicker, Johnny the 74, 124
Seneca 254
Shakespeare, William 149, 168
Shannon, Thomas F. 295
Shelley, Percy Bysshe 31
Siegenbeek, Matthijs 300
Slauerhoff, J.J. 49, 147, 291, 303
Sleutelaar, Hans 98, 99, 293
Smit, Gabriël 87, 89
Smit, Wilfred 112, 227
Smulders, Wilbert 134, 296
Smyth, E.J. 295
Snapper, Johan P. 295
Soekarno 13
Sonneveld, Wim 288
Sontrop, Th. 110
Soraya, keizerin 124
Sötemann, A.L. 131, 292, 294, 298, 301
Sötemann, Guus 304
Speenhoff, J.H. 288
Spinoy, Erik 297
Spoerri, Theodor 134
Stalin, Joseph 13, 199, 256
Stamperius, Hannemieke 233, 234
Staring, A.C.W. 111
Steenkamp, Dick 293
Stein, Gertrude 84
Steiner, George 187, 276
Stevens, Wallace 122, 126, 130, 135, 168, 169, 202, 271, 272, 273, 276, 282, 294, 305
Stigter, Bianca 185
Stip, Kees 111
Stokvis, Willemijn 290
Stols, A.A.M. 87
Straten, Hans van 90
Strawinsky, Igor 138
Streepjes, Igor 110
Struycken, Peter 106
Stuiveling, Garmt 82, 292
Sullivan, J.P. 295
Suzuki, D.T. 284
Swift, Jonathan 255
Swinburne, A.C. 198

Tajiri, Shinkichi 56
Tanguy, Yves 83
Tebra, Ronald 298
Teister, Alain 157, 298
Tellegen, Toon 197, 266
Tentije, Hans 116, 227
Teylingen, Hendrik van 110
Thales van Milete 282
Theodorus 282
Thijsse, Jac. P. 186
Thorbecke, J.R. 89
Tienhoven, H.J. van 90, 95, 96, 97, 293
Tinbergen, Nico 178
Tinguely, Jean 134
Tolstoj, Lev Nikolajevitsj 127
Toorn, Willem van 147, 240
Tristano, Lennie 238
Trocchi, Alexander 123
Trolsky, Tymen 113
Trommius, Abraham 139
Trotski, Lev Davidovitsj 85, 199
Turner, Tina 148
Tzara, Tristan 48, 82

Uyl, J.M. den 203

Vaandrager, C.B. 98, 99, 133, 214, 237
Vaessens, Thomas 302

Valéry, Paul 36, 135, 175, 275, 277
Vancrevel, Laurens 292
Vandenbos, Conny 132
Vasalis, M. 41, 65, 79, 88, 89, 114, 119, 120, 226, 228, 236, 300
Vegt, Jan van der 109, 133, 293
Veldhoen, Aat 71, 72
Veltman, Martin 111
Verdaasdonk, M. 90
Verhaar, Theo 150, 297
Verhagen, Hans 99, 100, 123, 133, 152
Verhoeven, Cornelis 282
Verhoeven, Nico 90, 159, 293
Verkuyl, H.J. 305
Verlaine, Paul 303
Vernooy, Robert 294
Verwey, Albert 23, 26, 27, 31, 36, 184, 280, 300
Vestdijk, S. 88, 112, 139, 147, 187, 227
Vinkenoog, Simon 9, 50, 51, 53, 54, 74, 83, 88, 90, 92, 93, 123, 124, 303
Vlek, Hans 117, 133, 135-139, 143, 183, 236, 256, 288
Vliet, H.T.M. van 298, 302
Vlijmen, Jan van 124
Voeten, Bert 69, 88, 89, 101
Vogelaar, J.F. 258, 305
Vondel, Joost van den 21, 253, 254, 304
Vos, Jan 304
Vos, Luk de 262, 305
Voskuil, J.J. 193
Vosmaer, Carel 184
Vreede, Mischa de 234
Vries, Gert Jan de 297
Vries, Hendrik de 86, 87, 152
Vries, Her de 292
Vries, Herman de 100
Vries, Theun de 87, 97
Vriesland, Victor van 51, 97, 159
Vroman, Leo 73, 87, 88, 93, 97, 114, 123, 128, 129, 207, 293

Waard, Elly de 114, 115, 116, 120, 228, 230, 232, 292
Waarsenburg, Hans van de 298
Wagenaar, Willem 86
Wagner, Richard 163
Walschap, Gerard 191
Warhol, Andy 106
Warmond, Ellen 101, 151, 156, 161, 190, 256, 266, 298
Warren, Hans 113, 196
Waskowsky, Riekus 103, 131
Watering, C.W. van de 81, 292, 304

Waterman, Jacques 110
Webern, Anton 164
Weemoedt, Lévi 111
Wellek, René 61, 290, 295, 302
Wennekes, Wim 290
Wentinck, Charles 50
Westerik, Co 49
Westerman, Thera 291
Westmoreland, William Childs 105
Whitman, Walt 120
Wieg, Rogi 117, 118
Wigman, A.B. 186
Wigman, Menno 226
Wijnberg, Nachoem M. 225
Wilde, Oscar 61, 198
Wilhelmina, koningin 72, 163
Williams, W.C. 127, 128, 129, 130, 295
Wilmink, Willem 110, 288
Wind, Harmen 96, 192, 227
Wissen, Driek van 110
Wit, Jan 293
Wittgenstein, Ludwig 138, 183, 263

Woestijne, Karel van de 35, 289
Wolvecamp, Theo 48, 49
Woolf, Virginia 228
Wordsworth, William 31, 175
Woudsma, Co 226

Yeats, W.B. 131, 223, 301, 305

Zaat, Jurrie 305
Zappa, Frank 288
Zeeman, Michaël 117
Zeno 276, 277
Zijderveld, A. 300
Zomeren, Koos van 193
Zonderland, Peter 116
Zuiderent, Ad 113, 135, 147, 148, 227, 229, 230, 293, 294, 296, 300, 302
Zukovsky, Louis 130
Zuydam, Dolf van 294
Zwagerman, Joost 116, 117, 118, 120, 124, 132, 151, 155, 167, 227, 294, 298
Zwart, Dirk 303
Zwetsloot, Olaf 118